

Julia Magalhães de Oliveira

KLANGFARBENMELODIE:
RELAÇÃO ENTRE POESIA, MÚSICA E COR.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia de Barros Camargo.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Julia Magalhães de
Klangfarbenmelodie : relações entre poesia, música e cor
/ Julia Magalhães de Oliveira ; orientadora, Maria Lucia
de Barros Camargo - Florianópolis, SC, 2016.
89 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. poesia, música, cor, . I. Camargo,
Maria Lucia de Barros. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Titulo.

Aos cavalos da ilha.

AGRADECIMENTOS

Uma das melhores partes da experiência acadêmica está nas relações construídas ao longo da jornada. Este mestrado não se diferencia das demais experiências acadêmicas que tive ao longo de minha vida estudantil pois foi permeado por afetos. Gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus amigos que me orientaram, divertiram e consolaram ao longo destes últimos três anos: Camila Bylaardt, Tiago Pissolati, Rafael Alonzo, Gabriela Guadalupe, José Virgílio e Ibriela Berlanda.

Agradeço ao Alvaro Fausane pelo ensinamento musical, apoio estrutural, moral, e afetivo. Agradeço também a minha orientadora Maria Lucia de Barros Camargo pela oportunidade, e pelas lições ensinadas. Finalmente, agradeço aos meus pais por terem desde cedo investido em minha educação.

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo investigar as relações entre música e cor existentes na série *poetamenos* composta pelo poeta Augusto de Campos. Publicada pela primeira vez na revista *Noigandres* 2, no início da década de 1950, os poemas apresentam uma relação direta com as artes visuais posto que são coloridos, propõem uma preocupação com a forma e com a disposição dos poemas pelo espaço da página. A série também faz referência explícita ao método composicional de melodia de timbres, ou *klangfarbenmelodie*, elaborado na música erudita. Apesar desta indicação conceitual, esta dissertação se propôs a explorar outros caminhos de leitura crítica, percorrendo pela música popular brasileira, pela teoria das cores, e refletindo sobre questões como a harmonia, o timbre e a pausa.

Palavras-chave: Poesia. Música. Artes Visuais.

ABSTRACT

The main goal of this paper was to investigate the relations that can be established between music, colors, and *poetamenos*, a series of poems composed by Augusto de Campos. The poems were published for the first time in the second edition of *Noigandres* magazine in the early 1950's, and presented a direct relationship with the visual arts once they were colored, and concerned matters of form and spatial display. The series also makes explicit reference to the *klangfarbenmelodie*, which is a compositional method elaborated by erudite music. In spite of this conceptual indication, this paper attempted to explore different critical readings by dialoguing with Brazilian popular music, color theories, and reflecting about harmony, tone color, and pause.

Keywords: Poetry. Music. Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	19
Figura 2 –	19
Figura 3 –	20
Figura 4 –	43
Figura 5 –	61
Figura 6 –	61
Figura 7 –	62
Figura 8 –	63
Figura 9 –	64
Figura 10 –	64
Figura 11 –	65
Figura 12 –	65
Figura 13 –	66
Figura 14 –	68
Figura 15 –	69
Figura 16 –	69
Figura 17 –	70
Figura 18 –	76
Figura 19 –	83

SUMÁRIO

1. Introdução	11
1.1 Melodia de Cores e Timbres: um diálogo cultural entre poesia e música	12
2. Klang	21
2.1 Música Popular e a Tecnologia	22
2.2 Augusto de Campos e a Música Popular	24
2.3 Schoenberg Tropical – <i>Sprechgesang</i> ou cantofalado	26
2.4 Claus Clüver – Webern, Campos e poemas policromáticos	30
2.5 Os poemas	31
2.6 O conceito	38
2.7 A comparação: Quarteto op. 22 e <i>lygia fingers</i>	41
3. Farben	48
3.1 A Cor na Literatura – Sigmund Skard	48
3.2 Problemas e Métodos	50
3.3 A Cor no Processo Criativo – Lilian Ried Miller Barros .	55
3.4 A Bauhaus	56
3.5 Doutrina das Cores - Johan Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)	57
3.6 Paul Klee	60
3.7 Do Espiritual na Arte – Wassily Kandinsky (1866 – 1944)	66
4. Rasgos de Cor: visualidade sonoras em Augusto de Campos .	73
5. Conclusão	85
6. Referências	88

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa está inserido nos estudos literários, no entanto, seu caráter é interdisciplinar pois discute aspectos das artes visuais e da música. A pesquisa se realizou em torno de uma série de poemas policromáticos, publicados pela primeira vez na segunda edição da revista *Noigandres* no início dos anos 1950, ou seja, um objeto de estudo assumidamente sinestésico. Esta dissertação está vinculada ao projeto *Poéticas Contemporâneas*, desenvolvido desde 1996 pelo NELIC, Núcleo de Estudos Literários e Culturais, o qual se dedica ao estudo aprofundado de periódicos, revistas e suplementos culturais que circularam no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Este trabalho possibilita conhecimento e reflexão sobre formas de pensamento e pontos de tensão existentes dentro de um determinado período cultural.

As revistas e suplementos culturais formam um espaço onde transitam ideias e discursos que nos contam historicamente a literatura e a cultura, bem como revelam transformações de valores críticos e estéticos.¹ As transformações culturais ocorridas a partir da segunda metade do século XX resultam da consolidação de uma indústria cultural, de uma desigual sociedade de consumo, de uma ditadura seguida por um processo de redemocratização, ou seja, da perda e da revisão de valores que acabaram suscitando novos paradigmas, ou a ausência deles.² Uma das questões propostas pelo *Poéticas Contemporâneas* concerne às tradições crítico-teóricas que circulam nos meios culturais, e que acabam por constituir um “cânone literário”. Este é construído, veiculado, legitimado (e inovado), e possui valores e princípios estéticos, críticos e teóricos que foram trabalhados a partir da circulação de ideias artísticas e discursos através dessas revistas e suplementos culturais. Assim, a crítica se torna um agente interpretante desta massa de discursos que, diante da impossibilidade de construção de uma voz unívoca de sentido claro e bem definido, dá lugar à multiplicidade de leituras.³ Este trabalho irá tratar de uma questão colocada na metade do século XX que parece ter semeado o movimento de poesia concreta brasileiro a partir de um intercâmbio estético com a música e as artes visuais. O cânone em questão envolve o germe do

¹ CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Novos Lugares: à guisa de introdução*. in.: **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 4, n. 5, 2001, pp. 1-5.

² Ibid.

³ Ibid.

movimento de poesia concretista no Brasil, o qual se deu a partir da criação e veiculação da revista *Noigandres* na década de 1950.

Melodia de Cores e Timbres: um diálogo cultural entre poesia e música

No segundo pós-guerra, o tempo era de agitação no mundo e na cidade de São Paulo. O fim do Estado Novo trouxe um momento de rápida industrialização, de transformações políticas e sociais, e também de movimentação estética e cultural. A cidade de São Paulo inaugurava instituições de importante papel cultural⁴ que proporcionavam uma movimentação cultural, alimentada por novas publicações literárias, revistas, concursos de arte, e prêmios de literatura.

A *Revista Brasileira de Poesia* divulgou no final de 1947 uma proposta estética de um novo movimento literário, que viria a ser conhecido como Geração de 45. Este grupo estava propenso a revitalizar as formas clássicas, a buscar um equilíbrio formal e a revisar a gramática rítmica em substituição, por exemplo, aos ritmos dissolutos do modernismo.⁵ No ano seguinte a mesma revista lançou a ideia de realizar o “I Congresso Paulista de Poesia”, com o objetivo de negar o movimento da semana de 22 para discutir o surgimento de uma nova vertente poética. O congresso fora pensado como ambiente voltado para o debate das novas propostas, no entanto o que parecia ser um agrupamento harmônico acabou se tornando um encontro de diferenças irreconciliáveis.⁶ Com a presença viva e provocativa de Oswald de Andrade, o evento se encerrou com o saldo positivo para os novos poetas, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

No início da década de 1950 estes novos poetas procuraram criar um outro grupo para pensar, pesquisar e escrever uma nova estética que constituísse uma espécie de experimentação estética e multidisciplinar. A nova realidade da metade do século passado chegou assolando o pensamento destes homens recém bombardeados por imagens e campanhas publicitárias, pela velocidade industrializada, e pelo consumo de muitos produtos. Novos estímulos visuais chegaram

⁴ Estas instituições culturais incluem o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, o Clube de Poesia, o Teatro Brasileiro de Comédia, e a Escola Livre de Música.

⁵ HOLZHAUSEN, Marlene. *O Poeta Apeado*. in.: **Revista de Letras**, v. 41/42. São Paulo: UNESP, 2001/2002, p. 163.

⁶ HOLZHAUSEN, M. 2001/2002: p. 164.

junto com inovações tecnológicas implementadas no campo das artes e da música ocidental. Os poetas então dialogaram com Oswald de Andrade, com os pintores e escultores concretistas, com o Grupo Ruptura⁷, e afinaram o tom com a Escola Livre de Música que apresentava as mudanças mais radicais e inovadoras da música erudita contemporânea. Assim, Augusto de Campos declara em entrevista que estes encontros foram decisivos pois os conduziram a trocas interdisciplinares que diferiam do modelo de literatura supostamente vislumbrado pela Geração de 45. Nesta perspectiva surgia uma nova tipificação artística, articulada com a poesia, as artes visuais, a música e a tecnologia.⁸

A poesia concreta produzida no Brasil durante o início da década de 1950 foi resultado de um intenso e criativo diálogo cultural, inclusive com a música erudita contemporânea. No início da década de 1950 o termo “concreto” começou a ser aplicado não somente às artes plásticas, mas também à música. Uma pequena notícia no “Correio da Manhã”, publicada no dia 12 de agosto de 1953, comentava a visita de Romero Brest e outros pintores “abstrato-concretos” ao Brasil. A notícia também falava sobre um alinhamento com o compositor argentino Juan Carlos Paz⁹ (1901-1972) a partir de 1937, e sobre o lançamento da obra de Pierre Schaeffer, tido como o introdutor da “música concreta”.¹⁰ Desde março de 1952, com a criação da Escola

⁷ O Grupo Ruptura formou-se sob o impacto da *I Bienal de Arte de São Paulo*, e com a chegada de artistas construtivistas suíços, sobretudo Max Bill, fazendo surgir em São Paulo o movimento concreto. O Grupo Ruptura era formado inicialmente por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw, e Leopoldo Haar.

Fonte:

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>.

⁸ BORGES & TURIBA, 1986, *apud* HOLZHAUSEN, Marlene. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*. São Paulo: USP, 1996, p. 136. (Tese de Doutorado apresentada junto ao Curso de Pós-Graduação em Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas da Universidade de São Paulo [Área de Literatura Alemã], no mês de julho de 1996, sob a orientação da Dra. Eloá Di Pierro Heise).

⁹ Integrante do *Grupo Renovación*, fundado na Argentina em 1929, Juan Carlos Paz foi um músico compositor e crítico que defendeu a música nacionalista e folclórica argentina, bem como um dos primeiros compositores a adotar o método de composição dodecafônica em meados da década de 1930.

¹⁰ HOLZHAUSEN, M. 1996: p. 90.

Livre de Música em São Paulo pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, a rotina dos conservatórios de música da cidade foi alterada significativamente.¹¹ Augusto de Campos explica como começou o envolvimento dos poetas *Noigandres* com os conceitos musicais que eram novidade nos anos que abriram a década de 1950:

O contato com os músicos surgiu um pouco depois, em 53/54, logo depois do contato com os pintores. A Escola Livre de Música funcionava na rua Sergipe e era dirigida pelo Koellreutter (...) introdutor do dodecafonismo no Brasil e da nova linguagem musical (...). *Nessa época, processava-se mundialmente um movimento de repercussão das vanguardas experimentais do início do século*, especialmente a partir de Schoenberg e do grupo de Viena, Berg e Anton Webern, especialmente. Eles foram recuperados, revividos através da vanguarda da nova música europeia, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono. Neste momento preciso, o Koellreutter estava atuando outra vez através de conferências, palestras e de aulas difundindo essas preciosidades cujo acesso era difícil por aqui. *Nós, eu, Haroldo e Décio, tivemos a sorte de aqui em São Paulo termos contato com esse nível de informação musical (...). Nós a frequentávamos.* O Koellreutter dava aulas e explicava como era o *método dodecafônico*, ilustrando essas aulas com fitas e discos. *Isso complementou e ampliou nosso conhecimento.* Aqui e ali compareciam nessa escola também os pintores, o que aumentava nossa articulação. (BORGES & TURIBA, 1986, apud HOLZHAUSEN 1996: p.90).¹²

Uma estranha palavra, “*noigandres*”, escolhida para nomear o grupo poético composto por Décio, Augusto e Haroldo, é uma expressão provençal que foi tomada como sinônimo de uma poesia diferente dos modelos poéticos tradicionais. *Noigandres* servia como lema de experimentação poética em grupo, como um novo processo de invenção na poesia. Originalmente, o termo *noigandres* faz referência a um verso do trovador Arnaut Daniel; ele constituiu a palavra a partir da expressão “*d’enoi gandres*”, sendo que “*enoi*” seria uma variação do Francês

¹¹ Ibid.

¹² BORGES, João e TURIBA, Luís. “*A conexão paraense*” (entrevista). **Bric a Brac**, Brasília, Editora Luis Turiba e João Borges, n.2, 1986, s/p. (Os trechos em itálico foram grifados por Marlene Holzhausen em sua tese).

moderno “*ennui*” que por sua vez significa tédio; e “*gandres*” trata-se de uma derivação do verbo “*gandir*” que significa proteger. Assim, o termo *noigandres* pode ser entendido como algo que protege do tédio, como um antídoto que nomeou uma nova militância poética e intelectual. O grupo *noigandres* acabou por publicar uma série de revistas de mesmo nome, produções que visavam ser uma nova vertente na poesia brasileira, com vislumbres internacionais.¹³ O primeiro número da revista publicado em 1952, e o segundo em 1955, demarcam um período da poesia que pode ser chamado por pré-concretismo, não por apresentar uma distinção estilística, mas simplesmente por preceder a agitação causada posteriormente pela dita poesia concreta, que fora oficialmente lançada com a *I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956*.¹⁴ Esta nova poesia acompanha, juntamente com as artes visuais e a música, um período de especulação interdisciplinar, onde se faz clara a necessidade de contato e de interlocução entre as artes para o alcance desse objeto novo, de uma nova tendência artística.

O ano de 1953 e a produção da série de poemas coloridos de Augusto de Campos chamada *poetamenos* demonstra uma tentativa de comunhão das artes na literatura brasileira da década de 1950.¹⁵ A série caracteriza-se pela inspiração na melodia de timbres (*klangfarbenmelodie*) do compositor vienense Anton Webern (1883-1945): no espaço-partitura da página, variadas vozes, cores e sons se movimentam anunciando um outro momento do verso e da poesia. Em 1955 ocorre a publicação de *poetamenos* na segunda edição da revista *Noigandres*. Esta compilação de seis poemas apresenta diferenças estruturais em relação aos modelos poéticos formais. Além das cores, as palavras apresentam-se fragmentadas, entrecortadas por parênteses, intercaladas por espaços, amalgamadas umas às outras, sem obedecer às normas sintáticas. Além disso, o poeta, e também tradutor, utiliza palavras e segmentos lexicais em outros idiomas, e ainda brinca com a forma assumida pelo poema a partir de sua disposição gráfica, que ocupa de maneira mais livre o território do papel. Este é um momento de distanciamento com a formalidade do verso, mais ainda, de aproveitamento pleno da palavra e suas partes constituintes (sílabas, letras). A sugestão de uma leitura não-linear, bem como a transposição da fronteira da poesia para o território da imagem vêm conferir

¹³ RISÉRIO, Antonio. *Cores Vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 93-96.

¹⁴ HOLZHAUSEN, M. 2001/2002: p. 152.

¹⁵ HOLZHAUSEN, M. 1996: p. 169.

singularidade às experimentações do grupo *noigandres*. A movimentação intensa causada pela estrutura dos poemas, enfatizada pela disposição e combinação das cores, cria a sensação de um objeto estético estranho, algo novo, inusitado. Quem experimenta a leitura passa por uma hesitação de sentidos a partir da combinação das palavras, das cores, e dos sons.

A prática poética do grupo *noigandres* veio acompanhada de intensa elaboração teórica e crítica. Dessa forma, podemos encontrar nos dados acerca do processo criativo dos poemas policromáticos constatações relevantes à inspiração musical que Augusto de Campos teve durante a composição de *poetamenos*. Sobre a nova estrutura do verso, Augusto de Campos esclarece em entrevista a inspiração transliterada da música para o poema:

Se bem que longe de mim estivesse o propósito de uma absurda transliteração de estruturas diferentes de artes diferentes, confesso que me deixei fascinar pela “melodia de timbres” weberniana, por essa música de silêncios que tanto se aproxima do poema revolucionário de Mallarmé. O resultado obtido, se não deixa de prestar tributo ao grande compositor da Escola de Viena, não obedece a nenhum critério musical; os temas e os timbres que se alternam minuciosamente no poema são também como que deslocados de um instrumento para outro, mudando continuamente sua cor; mas seguem leis estritamente poéticas, de associação e de sonoridade verbal. (CAMPOS apud HOLZHAUSEN, 1996, p. 184)

Diante desta declaração, nos deparamos com um problema: Augusto de Campos, ao revelar as fontes inspiradoras, acabou por exercer um papel de agente interpretante, induzindo o caminho de leitura. A crítica sobre *poetamenos*, de uma certa maneira, não consegue se livrar da marca musical propositalmente colocada pelo poeta. Contudo, percebe-se que esta associação foi reflexo de um fascínio, de um encantamento de Augusto de Campos pelo método composicional weberniano, o qual não realiza o que ele mesmo descreve como uma “absurda transliteração de estruturas diferentes de artes diferentes”. A partir disto, este trabalho procurou investigar a massa de discursos que envolvem direta ou indiretamente a série *poetamenos* basicamente em dois sentidos: de um lado procurar compreender como a melodia de timbres weberniana se faz presente na série, de outro tentar atribuir outras possibilidades de

leitura que estiveram à margem da crítica, como a evidente força das cores.

Lançando mão da formação da palavra alemã *klangfarbenmelodie*, cujas partes indicam *klang* - som, e *farben* – cor, o primeiro e o segundo capítulo se preocupam com estes temas específicos: a questão musical e a questão cromática. O capítulo dedicado à música se preocupa em atender a dois pontos que parecem ser fundamentais: o primeiro trata de questões relacionadas à música popular brasileira, e o segundo se preocupa com a música erudita associada tanto à série *poetamenos*, quanto a outras produções de Augusto de Campos. Com relação à música popular, procurei fazer um levantamento um pouco mais profundo, indo até um estilo musical que se pode considerar como uma das raízes da música brasileira: o choro. Em seguida trabalhei com a questão popular em termos “concretistas”, visando à temática tropicalista e às fusões que esta se propôs realizar. Em seguida elucido a aproximação de Augusto de Campos com Arnold Schoenberg ao discutir o envolvimento do poeta concretista com o *sprechgesang*, ou cantofalado através da tradução de trechos da obra *Pierrô Lunar*. Depois adentro a “tradução” do *Quarteto op. 22* de Webern no conhecido poema *lygia fingers* de Augusto de Campos, a partir de um artigo de Claus Clüver que se dedicou especificamente a este estudo comparativo. O segundo capítulo, *farben*, dedica-se ao estudo das cores. Discutirei brevemente um levantamento do uso das cores na literatura, para em seguida me debruçar com mais detalhe sobre as elaborações teóricas do círculo cromático, começando por Johan Wolfgang von Goethe, e perpassando pelos mestres da Bauhaus, Paul Klee e Wassily Kandinsky. A intenção deste capítulo é perceber quais são, e como se constituem as combinações cromáticas que trabalham com a intensidade do valor cromático sob a ótica de quem vê (e não sob a ótica newtoniana). Desta maneira será possível realizar uma aproximação entre o design e *poetamenos*, uma vez que na poesia concreta o artista se transforma em designer¹⁶.

O terceiro capítulo procura realizar uma síntese dos conceitos levantados previamente. Em outras palavras, as seções *klang* e *farben* vêm para fazer a revisão crítica e criar um arcabouço teórico que irá permitir a elaboração de uma análise de *poetamenos* que visa ser livre

¹⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 37.

em termos de abordagem. *Rasgos de Cor: visualidades sonoras em Augusto de Campos* em primeira instância objetivou perceber as cores em *poetamenos* de maneira independente do conceito weberniano, de modo a aplicar os conceitos cromáticos diretamente na leitura poética. O que se desdobrou desta operação foi além do imaginado: surgiram associações inesperadas em termos visuais, lexicais, mitológicos, e assim por diante.

A partir disso destaco a importância da revisão crítica e do trabalho que se desenvolve no Núcleo de Estudos Literários e Culturais. Um dos primeiros objetivos desta pesquisa foi o de integrar a revista *Noigandres* à bibliografia. Apesar de famosa, a revista é conhecida por poucos pois sua tiragem, na década de 1950, foi restrita. A edição número um talvez possa ser considerada uma das mais acessíveis e fáceis de encontrar. No entanto, as revistas número dois, três e quatro, devido à peculiaridade de suas montagens, não são de fácil acesso. Viajei para São Paulo de modo a encontrar os cinco números (a revista *Noigandres* cinco é uma antologia das anteriores, onde o grupo concretista já começava o processo de formação de um cânone concretista) para acrescentar os conteúdos na base de dados do acervo do Nelic. Encontrei a *Noigandres* um e dois no acervo do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. Vale ressaltar que a série *poetamenos* foi publicada originalmente na edição número dois da *Noigandres*, cujo único exemplar encontrado para pesquisa foi justamente o do IEB. Os demais números foram encontrados na biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a ajuda da competente Léia Carmen Cassoni. Gostaria de falar um pouco sobre a revista *Noigandres* três, pois nela os poetas parecem ter levado às últimas consequências o experimentalismo com a palavra e o suporte material que as carrega. Esta edição pela primeira vez traz um quarto poeta, Ronaldo Azeredo, e na capa anuncia: poesia concreta. Apesar de no sumário constar quatro poemas, *vértebra*, *ovonovelo*, *o âmagô do ômega*, e *mínimo múltiplo comum*, a revista é recheada por páginas em branco, páginas de papel semi-transparente, poemas coloridos, páginas negras com poemas em branco, enfim, todo um conteúdo que acabou de fora tanto da antologia, quanto da seleção crítica como um todo. Vejamos algumas imagens de dois poemas policromáticos nas figuras 1, 2 e 3:

figura 1
(Noigandres 3)

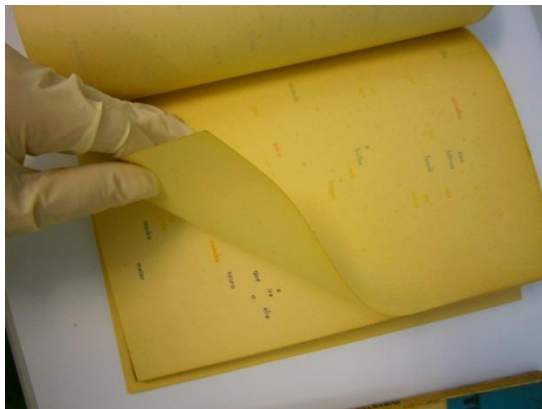


figura 2
(Noigandres 3)

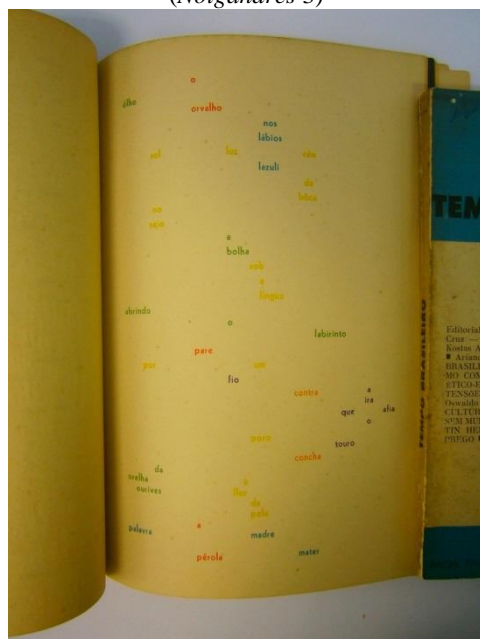
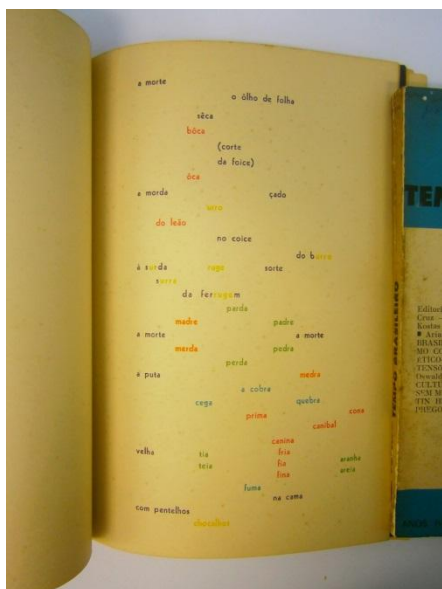


figura 3
(Noigandres 3)



Como se pode perceber, os dois poemas deram atenção à seleção e à combinação das cores. O poeta tampouco faz menção à fontes inspiradoras ou fornece qualquer explicação ou guia de leitura. Contudo, estes poemas foram categorizados como poemas concretos. Portanto, vejamos o que está por traz da produção policromática que está nos primórdios deste movimento de poesia.

KLANG

A série *poetamenos* surpreendeu a cena da produção literária de sua época pois apresentou, como já mencionado, uma nova estruturação da poesia diante dos padrões tradicionais de composição. Diante das influências e confluências entre as artes, objetivo visado pelo grupo *noigandres*, a nova dicção poética rompe com a estrutura do verso, e confere visualidade a esta nova poesia. À primeira vista, o conjunto de seis poemas dialoga diretamente com as artes visuais por apresentarem uma combinação e disposição cromática. No entanto, o poeta nos diz em um poema-capítulo dedicado a Anton Webern e João Gilberto no livro *Balanço da Bossa e outras bossas*¹⁷ o seguinte:

“lygia fingers”
 (da minha série de poemas coloridos poetamenos)
 segue quase literalmente
 a klangfarbenmelodie (somcormelodia
 ou melodiadetimbres)
 da parte inicial do quarteto composto em 1930
 1ª audição em 13-4-1931
 que eu, nascido nesse ano,
 ouvi entre 52-53
 na gravação de leibowitz
 na mesma época em que ouvia
 o “roteiro de um boêmio”
 (álbum com 4 discos em 78 rotações
 fase pré-LP)
 de Lupicínio Rodrigues

Neste trecho é possível perceber algumas questões. A primeira diz respeito ao insaciável desejo de Augusto de Campos em associar *poetamenos* à *klangfarbenmelodie* weberniana. Da série inteira, *lygia fingers* seria o único poema que poderia ser associado, em detalhe, à melodia de timbres weberniana, como veremos em detalhe mais à frente. Abordo esta questão com certo receio pois, ao estabelecer esta conexão, Augusto de Campos acaba por inibir outras possibilidades de análise crítica, ao passo que quando se discute *poetamenos*, normalmente a mesma questão é levantada: a associação com Webern via intercalação de vozes e silêncios. A segunda questão está ligada à

¹⁷ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 315.

relação que o poeta faz, nesta passagem, entre o popular e o erudito. Antes de me ater com profundidade à questão weberniana em *poetamenos*, acredito ser importante levantar alguns pontos acerca da produção popular da música brasileira.

Música Popular e a tecnologia

Julio Medaglia procurou sistematizar a música popular em três tipos principais. A primeira manifestação, de ordem mais folclórica, estaria intimamente ligada a determinadas regiões ou situações sociológicas e/ou geográficas, que prezam pela “pureza” de seus elementos, e por isso se caracterizam por uma menor passividade frente às “evoluções” ou influências externas.¹⁸ Os outros dois tipos de música popular, segundo Medaglia, seriam de origem urbana: um proveniente da própria imaginação popular, como o choro, e o outro uma espécie de resultado dos meios de comunicação em massa, como o *iê-iê-iê*, amplamente difundido na década de 1960.¹⁹

A música popular, *a priori*, nasceu da miscigenação da música europeia de entretenimento burguês e a música africana. A respeito do choro, apesar da “tradição” se manter viva, ela perpassou por estágios de adaptação mediante os ambientes sonoros por onde se sustentou. No Brasil ocorreu um processo de abasileiramento das danças de salão europeias, que são a base do choro. Mesmo que hajam semelhanças com os processos acontecidos em outras colônias portuguesas, aqui no Brasil a música popular urbana acabou desenvolvendo sotaques oriundos das matrizes culturais decorrentes dos processos políticos e sociais²⁰. Os primeiros aparelhos de gravação de som surgiram pouco tempo após a abolição, justamente no momento em que os cidadãos negros e mestiços começaram constituir parte da sociedade esteticamente, em termos da produção artística do país²¹.

Embora Medaglia não tenha explorado o choro em seu artigo, vale lembrar que este gênero, tido como anônimo e considerado popular, é em si mesmo um resultado palpável desta fusão popular-erudito. O

¹⁸ MEDAGLIA, Julio. **Balanço da Bossa Nova**. in: *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 67-123.

¹⁹ Ibid.

²⁰ PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013. p. 47.

²¹ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 49.

choro também foi profundamente influenciado pela mídia comunicativa, sobretudo no que diz respeito à consolidação das execuções ou *performances*. Diante deste processo é possível distinguir três períodos onde a tecnologia agiu diretamente sobre choro, sobretudo no que concerne o acompanhamento do violão. No primeiro momento os registros eram feitos em matrizes de cera. Depois veio a tecnologia eletrônica com as 78 rotações por minuto (a qual Augusto de Campos menciona). O terceiro momento teria sido então o das gravações em Alta Fidelidade (HiFi), o surgimento dos discos de longa duração (o Long Play ou LP também mencionado pelo poeta concretista) e a possibilidade de realizar as gravações por etapas, através de diferentes canais estereofônicos. Todas estas etapas exerceram papel na execução do choro, atribuindo ao gênero novas características.

O fonograma, ou a gravação do som, foi agente crucial para uma mudança de paradigma no ato de fazer e ouvir música ocorrido ao longo do século XX. Antes disso a partilha musical dependia das partituras escritas, ou seja, não haviam registros de *performances* musicais. Esta substituição foi significativa pois atuou diretamente na matéria-prima da música: o som. A partir dos fonogramas foi possível ouvir música quando e onde se desejasse, sem a necessidade presencial de um músico executante²². Portanto esta nova tecnologia atuou no fazer música e na própria escuta do som. Gravações passaram a ser ouvidas e re-ouvidas pelos músicos para fins de aprimoramento performático, ao mesmo tempo em que também eram consideradas versões-piloto. Este papel, o qual serviu para desenvolver e amadurecer a música popular brasileira ao longo do século XX, fez com que esta categoria popular se tornasse mais do que um objeto de apreciação estética como também de objeto de reflexão²³.

A música popular urbana emergiu no Brasil no final do século XIX, e se moldou ao suporte fonográfico ao longo do século seguinte. A gravação de menos de quatro minutos é um destes exemplos. No caso do choro, por exemplo, sua estrutura também se adaptou ao fonograma. No contexto da roda, o choro é executado dentro do formato tradicional rondó, AA BB A CC A, e sua duração é de tempo indeterminado. Isto porque a roda implica na atuação de improvisos dos temas, portanto sua duração está ligada ao número de solistas presentes. Logo, o choro, nas gravações de até quatro minutos, teve que se adaptar em uma

²² PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 37.

²³ NAPOLITANO, Marcos. *Música e História do Brasil*. In: **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 11.

apresentação do tema concomitantemente ao improviso, e sem repetições²⁴. Para o músico popular, as performances gravadas se tornaram importantes referências, sendo que os floreios rítmicos e melódicos e o vocabulário “malandro” de tocar foi passado adiante. Assim se configura uma linguagem do choro, onde músicos populares, a partir de recorrências, sabem onde pontuar contrapontos ou baixarias, mesmo diante dos erros e acertos que fazem parte da roda. Inclusive, o próprio formato rondó é propício ao aprendizado pois o músico, mesmo errando nas primeiras tentativas, possui outras chances de acerto.

A roda é o “habitat natural” do choro. Ela se caracteriza por ser um encontro doméstico e informal de músicos que se reúnem para fins de lazer. Apesar de solicitar um alto grau de habilidade, a roda de choro incorpora a informalidade, ao passo que neste momento musical atuam profissionais e amadores em uma troca de saberes em pleno momento de desfrute musical sem fins profissionais. Em geral o músico aprende o choro através das gravações, e vai para a roda tocar em um processo que não é inteiramente imitativo pois ali ele terá a oportunidade de expressar sua própria interpretação musical dentro da linguagem harmônica, das convenções e dos solos improvisados²⁵.

Sobre as improvisações e interpretações da música popular brasileira, destaco um personagem que usualmente não está presente nos textos musicais produzidos por Augusto de Campos. Trata-se de Pixinguinha e a bossa. Bossas seriam variações rítmico-melódicas, improvisos e contrapontos, facetas que Pixinguinha realizava com destreza e maestria. Pixinguinha, enquanto frequentador assíduo das rodas de choro e de samba, criava bossas onde acentuava síncopes e outras variações rítmicas da melodia²⁶. Embora se especule sobre esta “autoria” pois não se sabe se eram comuns nas práticas de choro dos tempos de Pixinguinha, pondera-se ainda que as bossas tenham sido uma escola desenvolvida por Irineu Batina, professor de Pixinguinha, membro da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Todavia, foram as gravações de Pixinguinha que acabaram por perpetuar a bossa no estilo interpretativo do choro até hoje²⁷.

Augusto de Campos e a Música Popular

²⁴ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 41.

²⁵ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 44.

²⁶ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 44.

²⁷ Ibid.

Augusto de Campos conversou com Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1968, entrevistas que estão no *Balanço da Bossa e outras bossas*. Ali o poeta concretista questionou os tropicalistas acerca de uma “retomada da linha evolutiva” da música popular, iniciada, na visão deles, por João Gilberto. Gil reconheceu que João Gilberto teria sido o primeiro músico a tomar consciência da complexa formação da música brasileira a partir da constatação de que esta seria formada por uma série de fatores não só surgidos na nossa própria cultura, mas também trazidos pela cultura de fora²⁸. Portanto neste diálogo entende-se que após João Gilberto e a explosão da bossa nova, houve uma preocupação em voltar aos elementos “bem nacionais”, como o samba de morro e a música nordestina. Retomar a linha evolutiva seria uma tentativa de reincorporar os novos elementos que surgiam na música popular brasileira sem que houvesse necessariamente uma preocupação com o internacional, em uma ideia de participação fecunda²⁹. Logo, o papel de Gilberto Gil neste momento teria sido o de revisitar músicos como Luís Gonzaga, o qual teria retirado a música nordestina do sertão, e colocado o baião, o xote e o xaxado na esfera nacional da música popular (antes do fenômeno da bossa nova). Com a chegada das ideias de João Gilberto, Luís Gonzaga saiu de cena, e só voltou a fazer sucesso novamente pelo viés tropicalista, valorizado pelo seu conterrâneo de sertão Gilberto Gil. Na opinião deste, o reconhecimento de Luís Gonzaga foi um acontecimento significativo desde o ponto de vista da cultura de massa.³⁰ Contudo, Gil percebeu que seu próprio papel diante da música brasileira teria sido o de jogar com a liberdade³¹, dando-se conta de que havia a necessidade de uma nova linguagem que saísse do fechamento inoportuno dentro do qual a própria bossa nova havia se colocado. Caetano, na esteira de Augusto de Campos, acreditava que a necessidade de comunicação com as grandes massas, via rádio e TV por exemplo, teria sido uma das grandes responsáveis pelas inovações musicais³². Paradoxalmente, segundo Caetano, os meios de comunicação teriam transformado a própria forma das artes e também freado as inovações; e para Gil, a novidade teria se transformado em um

²⁸ GIL, Gilberto *apud* CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 190.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GIL, Gilberto *apud* CAMPOS, Augusto, 1974: p. 191.

³¹ GIL, Gilberto *apud* CAMPOS, Augusto, 1974: p. 194.

³² VELOSO, Caetano *apud* CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 199.

dado de exigência de mercado. Vale a pena complementar que um ano antes desta entrevista, em 1967, Jacob do Bandolim gravou *Ingênuo*, choro de Pixinguinha, que acabou se tornando uma versão-piloto cujos arranjos de violão de 7 cordas se tornariam “requisitados” nas rodas³³. A década de 1960 teria sido marcada por um desinteresse da indústria do disco (LP) pelo gênero do choro, fazendo com que Jacob buscasse implementar novidades estéticas a partir do uso da tecnologia. Também para rebater o “outro” cavaquinista de grande sucesso, o rival Waldir Azevedo, Jacob propôs esta nova formação com três violões, e um contrabaixo. Poucos anos antes, em 1961, Jacob teria iniciado seu “novo” choro com a gravação do disco *Chorinhos e Chorões*. Nesta formação estiveram presentes Cesar Farias e Carlinhos Leite nos violões de seis cordas e Dino no de sete cordas, Gilberto D’Avila no pandeiro e Jonas no cavaco³⁴. O resultado desta nova combinação, associado à gravação dos acompanhamentos separadamente (os *playbacks*), permitiu ao grupo conceber os arranjos previamente e ensaiar, o que resultou em um altíssimo nível técnico com riqueza de detalhe.

Schoenberg Tropical – *Sprechgesang* ou cantofalado

É fértil o debate em torno dos elementos novos, populares ou eruditos, presentes no ambiente musical brasileiro, bem como sua estreita ligação com o pensamento dos poetas concretistas. Em 1912 Arnold Schoenberg compôs um ciclo para os 21 poemas da obra *Pierrot Lunaire* (1884) do poeta belga Albert Giraud (1860-1929). Em versão alemã de Otto Erich Hartleben, a composição de Schoenberg teria causado certo impacto em decorrência de sua inventividade, pois, a peça não podia, necessariamente, ser falada nem cantada. Tratava-se do *sprechgesang*, ou canto falado, uma prática vocal até então desconhecida na tradição da música Ocidental³⁵. Segundo Augusto de Campos, *Pierrot Lunaire* teria sido uma obra que exerceu influência sobre os demais compositores contemporâneos a Schoenberg. Mario de Andrade também teria dedicado alguns dizeres sobre a peça. Ele

³³ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 44.

³⁴ PESSOA, F; FREIRE, R. D. 2013: p. 55.

³⁵ CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 37.

escreveu em manuscrito datado em 1929³⁶ que *Pierrot Lunaire* seria uma “quase-música”, a *sprechgesang*, a qual:

Dessa experiência resultou [...] um poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos etc. etc. de que resultou a criação duma por assim dizer nova arte a que, por falta de outro termo, chamei de quase-música³⁷.

Augusto de Campos discorre sobre as raras apresentações de *Pierrot* no Brasil, uma ocorrida em 1966 em São Paulo pelo Instituto Goethe, outra em 1976 no MASP, em Belo Horizonte em 1977, e uma reprise novamente em São Paulo, no Teatro Municipal, com entrada grátis, e um “público circunstancial e na maioria, despreparado”³⁸. Este foi o mesmo programa em que ocorreu a primeira audição de *Pierrot* preparada por Augusto de Campos para a língua portuguesa, em dois espetáculos no MASP e em Campinas, no final de 1978. O poeta relata que a ideia de traduzir esta obra de Schoenberg surgiu na década de 1950, aproximadamente no mesmo momento em que ele conhecia o universo musical de Webern. Esta vontade teria sido reavivada em 1968 diante do diálogo com os Tropicalista, mesma época em que ele, junto com Julio Medaglia, tiveram a vontade de realizar alguns destes “cantofalados” em parceria com Gal Costa³⁹, em um cenário denominado por Augusto como *pop art nouveau*. *Pierrot Lunaire* não chegou a passar pela voz de Gal, mas Augusto de Campos acreditava que:

o canto falado estava abrindo brechas na música popular - Jimi Hendrix, por exemplo, dizendo ritmicamente os seus textos atrás das sonoridades distorcidas das guitarras, ou Gilberto Gil cantofalando *A Voz do Vivo* de Caetano Veloso – e que era o momento de juntar essas pontas e criar novos curtos-circuitos musicais⁴⁰.

³⁶ Augusto de Campos indica que este manuscrito foi divulgado por José Miguel Wisnik em *Coro dos Contrários*, de 1977.

³⁷ ANDRADE, Mario de. apud CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 38

³⁸ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 39.

³⁹ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 40.

⁴⁰ Ibid.

Desta vontade restou a produção que Augusto de Campos preparou para a versão brasileira da obra, em 1978, as quais seriam 1/3 dos 21 poemas que compõem o ciclo *Pierrô Lunar*, os quais estão em *Música de Invenção*, um conjunto de 21 poemas de três estrofes cada, traduzidos da versão alemã.

Para Augusto de Campos o “ponto nevrálgico” de *Pierrot* seria então o *sprechgesang*, uma modalidade de expressão vocal situada em um entremeio canto-fala. Houve uma séria preocupação por parte de Schoenberg a este respeito, sendo que a partitura escrita possui uma introdução que frisa a necessidade em não cantar a melodia correspondente à voz. Segundo o compositor a pessoa intérprete deveria necessariamente manter o ritmo, chegar às notas indicadas, mas abandona-las logo em seguida. Schoenberg também reclama que esta não deveria ser uma modalidade de “fala cantada”, para não se cair em uma “fala realístico-natural”, e ainda, o intérprete não deveria tentar dar forma ao caráter da peça em detrimento das palavras, mas sempre, em detrimento da música⁴¹. A dificuldade parece ser uma necessidade. Para Schoenberg *Pierrot* em hipótese alguma deveria ser cantado, isto destruiria a obra completamente pois não seria assim que se escreve para canto⁴².

O que levou Augusto de Campos a traduzir *Pierrot* foi a qualidade *inter* ou *multimídia* na qual a palavra se localiza. O entre-lugar canto e fala atribui à palavra uma evidência diferenciada. Ocorre uma permanente tensão entre o texto e a música, ou seja, dentro desta busca de identificação entre um ou outro (canto ou fala) fica em suspenso seu valor semântico⁴³. Uma questão que chama a atenção diz respeito ao perfil livre do tradutor Augusto de Campos. Ele explica que os desafios tradutológicos não foram poucos. Em primeiro lugar Schoenberg teria trabalhado com uma versão alemã, a qual por si só já é uma adaptação (“livre” de Otto Erich Hartleben) do original em Francês, cujos versos estariam em forma de rondós. Para o poeta concretista ambos os textos são literariamente fracos. A versão adaptada não possui as rimas tal qual a francesa, e o ritmo, que originalmente era octossilábico, passou a ser mais variado. Contudo, a versão alemã, apesar de amenizar o tom irônico do texto francês, soa melhor do ponto de vista prosódico. Neste ponto Schoenberg molda sua composição a partir destas raízes sonoras e rítmicas. Logo, a grande preocupação de

⁴¹ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 47.

⁴² CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 41.

⁴³ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 42.

Augusto de Campos foi manter esses valores sem perder de vista o interesse do texto. Ele compreendeu que a articulação musical deveria conduzir as adaptações vocabulares, léxicas, sintáticas e prosódicas que a língua portuguesa demandaria⁴⁴. Augusto de Campos então relata:

Partindo, assim, do texto alemão, e usando o francês apenas como referência ou sugestão, fiz por minha vez uma recriação livre, mais fiel ao clima que à letra dos poemas. Trabalhei com a partitura, que me dava, com mais precisão, o desenho do ritmo, das durações, das acentuações e das pausas. Busquei, acima de tudo, o texto vocal, ou “cantofalável”, se assim posso dizer, tirando partido, sempre que possível, das virtualidades fônicas do português.

(...) Não hesitei em transgredir a semântica, ou em ampliá-la, quando senti que o clima não se perderia e se ganharia do ponto de vista sonoro.⁴⁵

A esperança é que o resultado, mantendo-se, o quanto possível, fiel à estrutura textual adotada por Schoenberg, seja estimulante para a intérprete, para os músicos e para o público⁴⁶.

Os problemas tradutológicos que Augusto de Campos apontou não são exclusividade da questão “canto-falável” proposta por Schoenberg. Jorge Luis Borges em 1932 já refletia sobre a fidelidade das traduções. *Las versiones homéricas*⁴⁷ trabalha precisamente isto: o modesto mistério proposto pela tradução. Para o escritor argentino o texto possui incalculáveis repercussões, e a tradução seria um sorteio de omissões e ênfases; não existe sequer a necessidade de trocar idiomas pois este mesmo jogo de atenção pode ocorrer dentro de uma mesma literatura⁴⁸. Borges problematiza o conceito de texto definitivo e o pressuposto de que toda a recombinação de elementos é inferior ao seu original. Os textos (assim como os filmes), são diferentes em si mesmos e melhoram na medida em que são revisitados. A frase “reler os clássicos” é, para Borges, provida de inocente veracidade pois ao abordarmos estes textos, já o fazemos sabendo. Todas as versões dos clássicos, por assim dizer, formam uma importante e necessária riqueza heterogênea de desvios e

⁴⁴ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 43.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ CAMPOS, Augusto de. 1998: p. 44.

⁴⁷ BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. 1964: p. 89-90.

capacidades diversas dos tradutores⁴⁹. Borges observa um conjunto de trechos da *Odisséia*, traduzidos em variados períodos, contrastando o que seriam as versões literais com as mais livres. Ele questiona quais delas seriam fiéis. Cabe ao leitor decidir, tanto podem ser todas quanto nenhuma. Se a fidelidade estiver em relação às imaginações de Homero e aos irrecuperáveis homens e dias que são representados, nenhuma das versões pode ser fiel para nós; todas para um grego do século X⁵⁰. Como este não é o propósito de uma tradução, não pode haver maior ou menor grau de fidelidade. Desta maneira, pode-se pensar nas intenções tradutológicas de Augusto de Campos sobretudo no que diz respeito ao translado inter-artes. Veremos a seguir esta questão, observando com detalhe o que acontece na relação da *klangfarbenmelodie* e *poetamenos*.

Claus Clüver – Webern, Campos, e poemas policromáticos

Dos mais detalhados estudos sobre *poetamenos* há um artigo de Claus Clüver publicado em 1981 na revista “*Comparative Literature Studies*”, em evento dedicado ao sétimo encontro trienal da “Associação Americana de Literatura Comparada”. A edição é da Penn State University Press, e o título do artigo é “*Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos*”.⁵¹ O texto, apesar de propor uma comparação entre o poema “*lygia fingers*” de Augusto de Campos e o “quarteto Op. 22” de Anton Webern, solicita uma série de informações fundamentais para uma boa compreensão desta análise.

Clüver inicia dizendo que a poesia concreta compartilha com outros movimentos artísticos do século XX um elevado nível de autoconsciência: desde o início as criações de poesia concreta vieram acompanhadas por um constante fluxo de manifestos e artigos explicativos que justificavam obras e formulavam objetivos⁵². Para o autor, as afirmações do grupo brasileiro *Noigandres*, colecionadas na *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*⁵³,

⁴⁹ BORGES, Jorge Luis. 1964: p. 91.

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis. 1964: p. 95.

⁵¹ CLÜVER, Claus. *Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos*. In.: **Comparative Literature Studies**, vol. 18, n. 3, (Sep., 1981), Penn State University Press: p. 386-398.

⁵² CLÜVER, Claus. 1981: p. 386.

⁵³ CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS H. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950 – 1960* (1965; 2nd ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975).

se caracterizam por um senso de continuidade tanto em termos históricos quanto interdisciplinares. Os jovens poetas de São Paulo colocaram-se firmemente dentro da tradição do que eles consideravam como a maior realização das gerações antecedentes – não somente na literatura, como também na música e nas artes visuais. Assim, além de Mallarmé, Apollinaire, Pound, Cummings, e Joyce, eles constantemente faziam referências a Malevich, Mondrian, Schoenberg e Anton von Webern⁵⁴.

Na opinião de Clüver, esses poetas exploraram seus dotes artísticos na direção indicada pelas obras que admiravam, encontrando assim novas maneiras de uso do material verbal para que seus textos comunicassem questões de sua época. *Gestalt*, psicologia, fenomenologia, teoria da informação, ocupavam as mentes dos poetas, assim como as ideias dos formalistas russos, os preceitos de Ezra Pound, e o exemplo de *Um Lance de Dados* de Mallarmé⁵⁵. Clüver diz que eles acreditavam que o desenvolvimento artístico poderia vir tanto de pintores e compositores quanto dos seus referentes literários. Tanto que, a experiência de escuta das obras escolhidas de Anton Webern, interpretadas por René Leibowitz e lançadas em um LP duplo⁵⁶ no ano de 1950, acabou por causar um profundo impacto em Augusto de Campos, cujas composições marcaram o início da poesia concreta brasileira.

Os poemas

Criados em 1953 estes textos chamam a atenção de imediato por serem coloridos e diferentemente dispostos na página. As publicações feitas após 1955 atribuem títulos a cada um dos poemas, contudo, na revista *Noigandres* 2 eles aparecem sem título, e vêm, um a um, simplesmente centralizados nas páginas, mais ou menos como veremos a seguir:

⁵⁴ CLÜVER, Claus. 1981: p. 386.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Em carta datada em 8 de junho de 1980 Augusto de Campos escreve que ele e Haroldo compraram esses discos em 1952. Ele diz que o catálogo contém o Concerto op. 24, canções, o Quarteto op. 22, a Sinfonia op. 21, a Bagatela op. 9 “etc.”.

por

suposto :

'scanto

eu

rochaedo

meu

rupestro

cactus

ab

rupt

ao mar : us

somos

um unis

sono

poetamenos

no

entrei

ah

inpubis figueiral

jardim figueiredo

braços

suspenso

petr'eu mim

exempl'eu fêmoras a ella

sus pênis

flagrante

ad nauseam

espal(s)mas jardim

caem joelhos debonança

penso

paraiso podendo

lygia finge

rs ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx

assim

mãe felyna com ly

figlia me felix sim na nx

seja: quando so lange so

ly

gia

la

sera

sorella

so only lonely tt-

I

nossos dias com cimento

conchiglia

e o menoscabo em cubos

menos cubos como dias

men digos ao cabo frio

ao

fim

do triste

há manchas no assoalho

mendigos são os que sentam

dois nos bancos

da praça ao

vento tão

ventre

segurando

tant o

as mãos

s passos

e em boa noite e até

per

amanhã

t e a té t

e afã

bem

guntam fim ?

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 e coraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)em ventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

dias	dias	dias
	sem	
	uma	
esperança	linha	deum só dia
expoeta expira :	minh	ahcartas
sphinx e	a	n ão p artas
gypt y g	mor	- E avião voas?
		- Heli s sim sem ar
	L EMBRAS amemor	fim confim sim
es DEMIMLYG	IA e	far par avante
se	stertor	AR
	rticula :	separamante
ohes	OH SE ME	tele NÃO
se	- Urge t g b sds vg	filhazeredo pt
segur	sos	se só
		segúramor
	LEMBRA E QUANTO	

Clüver nota que cada poema aparece enquanto uma constelação de signos verbo-visuais que foram cuidadosamente inscritos, de maneira que os eixos horizontal e vertical coincidem com os da página que os sustenta. Um deles, posteriormente intitulado “*eis os amantes*”, é um legítimo *Mittelachsendedicht* remanescente de Arno Holz, segundo Clüver⁵⁷; os outros estão em alinhamento vertical não só em relação ao canto esquerdo, como também, frequentemente, ao longo de todo o espaço, fazendo com que o leitor seja induzido a conectar os elementos verbais de cima a baixo. Os poemas trazem referências semânticas de diferentes idiomas, e aparecem em frase, palavra, sílaba, ou letra, isolados por intervalos espaciais irregulares, horizontalmente equidistantes, variando de doze a dezessete linhas⁵⁸. Enquanto algumas palavras são fragmentadas, outras correm juntas. Em alguns momentos palavras inteiras apresentam uma só cor, enquanto em outros as cores são intercaladas para completar palavras ou frases individuais. Em muitas instâncias, a cor e o arranjo espacial interferem no direcionamento da leitura, colocando a gramática e a sintaxe convencional em suspenso.

O conceito

Augusto de Campos introduz seus poemas coloridos apresentando um conceito da música erudita contemporânea. Decorrente da profunda impressão que obteve a partir do conhecimento de Anton Webern e a aplicação do conceito musical *klangfarbenmelodie*, ele antecede os seis poemas coloridos escrevendo sobre seu momento de inspiração:

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE
(melodiadetimbres)

com palavras

⁵⁷ CLÜVER, Claus. 1981: p. 386.

⁵⁸ Ibid.

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro,
mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s),
cujos timbres se defi-
nam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideográfico”.

O termo foi cunhado por Arnold Schoenberg (1874-1951), e uma breve teoria da *Klangfarbenmelodie* aparece ao final da publicação de *Harmonielehre* (1911). Schoenberg, na tradução brasileira realizada por Marden Maluf, intitulada *Harmonia*, diz⁵⁹:

Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre – , produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia das alturas.⁶⁰

A reflexão de Schoenberg acerca do timbre (que seria a característica do som), e da melodia (que seriam combinações de diferentes alturas), fica um pouco obscura no momento em que ele acredita na possibilidade de produzir melodias, ou sucessões que remetam a algo semelhante a um pensamento, a partir de timbres “da outra dimensão”. Por isso, vejamos a definição que o próprio Augusto de Campos elabora em *Música de Invenção*. A melodia de timbres “designa a fragmentação e distribuição

⁵⁹ Os conceitos teóricos sobre *klangfarbenmelodie* extraídos da obra *Harmonia* de Schoenberg não se encontram no texto original de Clüver – trata-se de um acréscimo meu.

⁶⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 578.

da frase musical por instrumentos de diferentes timbres”⁶¹. Embora o termo tenha sido uma idealização de Schoenberg, foi Anton Webern quem desenvolveu o conceito até as “últimas consequências”⁶², assumindo-o como característica estrutural de sua obra. Augusto reitera, a melodia de timbres desenvolvida por Webern seria esta “melodia contínua, deslocada de um instrumento para o outro, mudando continuamente sua cor”. Ou seja, ocorre um revezamento dos instrumentos ao longo da melodia sem que esta seja fragmentada, mas que, pelo contrário, permanece (ou deveria permanecer) contínua. A melodia de timbres elaborada por Webern influenciou, posteriormente, a produção da música erudita a partir da segunda metade do século XX, contribuindo para dar origem a outros estilos, elaborados pela geração “pós-weberniana”, como Boulez e Stockhausen⁶³.

O desenvolvimento musical de Schoenberg assumiu sentido diferente a partir do trabalho de seu pupilo Anton Webern, cujos estudos com Schoenberg terminaram em 1908, embora a proximidade entre os dois tenha permanecido. Webern desenvolveu um estilo onde o timbre assumiu importância estrutural ainda maior. Por causa da redução que Webern aplicou sobre os materiais musicais, ocasionando um aumento na transparência, cada evento que ocorre na música recebe mais importância em sua função e significado. Uma maneira de realçar isso é a partir da constante mudança de timbre. As composições de Webern ganham em intensidade o que perdem em extensão. A performance da primeira de suas Cinco Peças para Orquestra op. 10 (1911/1913) dura somente 54 segundos. Ela possui dez instrumentos solo, alguns dos quais não contribuem com mais do que três notas. Nenhum evento é repetido; cada um tem igual importância e é relacionado, em diversas maneiras, a todos os outros eventos. Esta composição, referida por um dos alunos de Webern como “a encarnação do conceito de *klangfarbenmelodie*,” todavia não incorpora a ideia de Schoenberg no sentido mais estrito, exceto talvez bem ao final, onde por outras razões seria difícil falar de uma melodia, ou mesmo uma melodia de timbres. Um outro termo, agora em uso comum, é *klangfarbenwechsel*, considerando que – *wechsel* significa modificação, grande variedade, troca, mudança, rodízio. Tal mudança no timbre pode, naturalmente,

⁶¹ CAMPOS, Augusto. 1998: p. 253.

⁶² Ibid.

⁶³ CAMPOS, Augusto. 1998: p. 254.

também ocorrer em uma sequência de diferentes alturas, percebidas como uma melodia no sentido convencional.

A comparação : Quarteto op. 22 e *lygia fingers*

Uma composição que particularmente fascinou o poeta brasileiro Augusto de Campos foi o Quarteto op. 22, de 1930. A obra começa com cinco compassos de sequências sucessivas de três-alturas, cada uma dada a um instrumento diferente, incluindo a mão direita e esquerda do pianista como vozes distintas. Intercaladamente, as sequências espelham a antecedente, retendo os intervalos e invertendo suas direções. A primeira nota da segunda sequência soa simultaneamente com a última nota da primeira sequência nos quatro primeiros grupos, e a segunda nota da primeira sequência nos quatro grupos seguintes. Sax tenor e violino executam as duas primeiras sequências; as duas mãos no piano fazem as duas segundas sequências; violino e sax tenor, em ordem invertida, vêm em seguida, sendo que a terceira nota, para ambos, é executada pelo clarinete; o quarto grupo é novamente do piano, com a entrada feita com as mãos invertidas. O movimento continua com o que seria uma variação deste padrão de intercalações, com o sax tenor acompanhando como uma voz livre, o que é essencialmente um cânone cuja segunda voz é uma inversão da primeira⁶⁴. O conceito de cânone na música é polifônico, onde uma primeira melodia dada por uma voz é imitada por várias outras vozes que entram, uma após a outra, retomando o que a voz antecedente acabou de dizer. É como um jogo musical que dá a impressão de ser uma corrida sem fim para alcançar a primeira voz. Este tipo de cânone nem sempre está relacionado somente à formas pré-fixadas, mas também ao conteúdo, e pode variar de acordo com o número de vozes, com a distância temporal entre elas, com as inversões, ou mesmo com técnicas misturadas, por exemplo. O que nos interessa agora é a maneira como Webern manipulou a mudança de timbre nos compassos da abertura, para perceber a recriação equivalente de Augusto de Campos. O poeta equaciona a cor dos elementos verbais de seu texto com o timbre dos instrumentos de Webern. Ao ler o poema linha por linha primeiramente nos deparamos com um nome feminino de três sílabas, “lygia” impresso em vermelho.

⁶⁴ CLÜVER, Claus. 1981: p. 389.

figura 4⁶⁵

Note-se que são cinco pautas, uma para cada voz, desenvolvendo cinco compassos.⁶⁶ A primeira voz (pauta) é a do violino, a segunda do clarinete, a terceira do sax tenor, e a quarta e quinta do piano, cada mão com uma voz diferente. Pode-se perceber pela partitura que o primeiro compasso somente é tocado pelo sax tenor. Portanto, as notas iniciais do sax tenor equivaleriam à palavra *lygia* escrita em vermelho. Em seguida vêm três elementos em verde, que seriam, na partitura, as três notas do violino. O “finge” em português se torna por adição do “rs” em Inglês “fingers,” o que pode ser lido enquanto substantivo ou verbo (“dedos” se for substantivo, ou “enfiar o dedo” se for verbo). A próxima linha apresenta o adjetivo tri-silábico correspondente ao “fingers” o qual pode ser lido tanto em Inglês quanto em Português; as quatro letras de “digital” contidas em “lygia” estão impressas em vermelho (as letras i, g, a, l), enquanto que o “d” e o “t” representam o motivo verde de “fingers”. A presença simultânea das cores em uma palavra corresponderia à sonoridade simultânea do saxofone e do violino em um ponto de transição de uma sequência de altura para a próxima: percebe-se que na partitura a primeira nota da segunda sequência (ou seja, a primeira nota do violino) soa ao mesmo tempo da última nota da primeira sequência (ou seja, a última nota do sax que já não está mais no primeiro compasso, mas sim “invade” o segundo

⁶⁵ CAMPOS, Augusto. 1998: p. 91.

⁶⁶ Claus Clüver não chega a explicar em detalhe a leitura da partitura. Achei importante explicitar alguns pontos uma vez que nem todos os leitores podem estar familiarizados com este tipo de leitura.

compasso). Todavia, estruturalmente há uma discrepância pois a linha do poema que possui o vermelho e o verde (digital) teria de anteceder ao invés de suceder o complexo verde “finge rs ser”, se o texto fosse refletir a estrutura da composição o mais precisamente possível.

A próxima linha contém uma palavra *portmanteau* baseada em “datilógrafo” (derivado do Grego, *daktylos* dedo, e *graphein*, escrita) e inclui *illa*, em Latin (ela), e um jogo com a palavra *dedo* em Português:

lygia	finge
rs	ser
	digital
	dedat illa(grypho)

As três sílabas da palavra “lygia” estão em vermelho, rodeadas pelo tema verde de “finger” (d, t, r, ph/f). Aqui o texto se afasta da estrutura de Webern, fazendo emergir dispositivos próprios de criação com a linguagem que caracterizam o trabalho de Augusto de Campos. Dois motivos verbais, cada um expressado em diferentes cores, foram pronunciados e depois desenvolvidos por um apelo a diversos códigos semânticos, e por um processo de decomposição e recombinação de seus sinais gráficos. O resultado é um campo de múltiplas relações com um espaço sintático que permite conexões horizontais, verticais e diagonais.

Em seguida, “lygia” aparece transformada em um felino, “lynx” – uma transformação assinalada não só pelo alinhamento vertical e pela presença do “ly,”, mas sobretudo pela cor vermelha do tema “lygia”.

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-
 I

As duas sílabas atingidas pela repetição (lynx lynx) ecoam na mesma linha, após um amplo espaço em branco, no dissílabo “assim” que aparece em uma nova cor, e portanto representa um novo tema – uma entrada paralela do piano no Quarteto (o terceiro compasso na partitura). O roxo do “assim” permanece em suspensão: enquanto pode ser lido como uma simples afirmação, encontra sua significação completa quando os olhos atravessam diagonalmente as duas próximas linhas para o próximo elemento em roxo, “seja”, que completa a sentença – “assim seja”. Entre “assim” e “seja” há outras duas linhas interpostas compostas por fragmentos entrelaçados do tema vermelho “lygia lynx” e do tema verde “finger”:

mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx

Foram adicionadas quatro sílabas separadas em outra cor, o amarelo – assim como o clarinete entra com duas notas curtas para completar a sequência de violino-saxofone na composição de Webern (note que o quarto compasso da partitura hospeda notas dos três timbres: violino,

clarinete, e sax). Onde o piano reaparece no Quarteto, reencontramos o roxo no texto. Este deve permanecer a cor predominante até o fim, interrompida somente por quatro breves elementos “so” em azul, antepostos à esquerda pelo “lygia” em vermelho que foi dividido e rearranjado verticalmente.

seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-
 I

Poderia-se considerar o azul em conexão com o roxo (no qual está contido) como uma interação paralela das duas vozes do piano, mas isso pode ser um estiramento das correspondências.

O convite para explorar a interação das qualidades semânticas dos elementos verbais designados pelas cores chama atenção. O texto estabelece uma interação de temas verbais distintos, que são desenvolvidos, decompostos, transformados, e combinados com outros temas ao longo do poema. É o som/cor que designa os temas e nos faz perceber sua existência.

A música atonal foi uma das tentativas mais radicais de libertar a linguagem musical desta sintaxe tradicional em busca de sua própria disciplina, a tonalidade. Schoenberg explica que a dissonância se emancipou. A diferença primordial entre consonância e dissonância é que a primeira tem a ver com os sons mais próximos da sonoridade fundamental, ao passo que a segunda está mais afastada, e por isso têm uma compreensibilidade mais exigente⁶⁷. A partir deste ponto de vista, a tonalidade pode ser definida como o resultado de uma série de notas que estão coordenadas pela referência direta a uma única nota fundamental⁶⁸. Este pensamento mostra que houve uma liberalização musical em relação às regras da sintaxe tradicional, o que proporcionou uma busca por novas formas sintáticas, as quais podem, em certos casos, coincidir com as tradicionais. No campo da música, o atonalismo seria a realização desta mesma exigência de libertação ocorrida no campo da pintura pelo abstracionismo, o qual pretendia prescindir das formas de

⁶⁷ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; trad. Alfredo Bosi. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 692.

⁶⁸ Ibid.

representação já pré-estabelecidas. Uma e outra estariam em busca de novas disciplinas, novas sintaxes para a expressão artística⁶⁹.

⁶⁹ ABBAGNANO, Nicola. 1998: p. 693.

FARBEN

Este capítulo será dedicado a um estudo feito em torno das cores, seus usos na literatura, nas artes visuais e suas teorias. A primeira seção se concentra na literatura, sobretudo nos estudos relacionado aos usos das cores em obras literárias em termos teórico-metodológicos. Para tanto, discutirei partes selecionadas de um artigo de Sigmund Skard encontrado por mim na biblioteca da Universidade de Leiden; trata-se de uma publicação que, apesar de não contribuir significativamente ao objeto desta dissertação, é relevante pois indica alguns dos caminhos tomados pelas ciências humanas no tratamento da presença das cores na literatura. A segunda seção, por sua vez, se mostra profundamente relevante pois trata de elaborações teóricas formuladas por artistas visuais que manipulam a utilização cromática de forma multidisciplinar, e por isso, têm estreita ligação com a produção de Augusto de Campos que me propus a discutir. Elaborei sobre as teorias de Johann Wolfgang von Goethe, Paul Klee e Wassily Kandinsky que concernem as cores e seus usos criativos; o primeiro pensador, Goethe, com sua *Doutrina das Cores*, vem a ser figura influente no que diz respeito às elaborações que vieram posteriormente dentro da Bauhaus através de Paul Klee e Kandinsky. Como base desta seção utilizei um estudo realizado por Lilian Ried Miller Barros para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, cujo olhar se volta para o design. Desta maneira, literatura e design se configuram como essenciais para conduzir uma possível leitura de *poetamenos*.

A Cor na Literatura – Sigmund Skard

A tradicional Sociedade Filosófica Americana⁷⁰ apresenta como objetivo a promoção de conhecimento científico e humanístico de excelência. Fundada na Filadélfia em 1743 por um grupo de intelectuais como Benjamin Franklin, esta sociedade prestou papel crucial na formação cultural e intelectual norte-americana por nada menos que 270 anos. Dentre suas publicações está o periódico trimestral *Proceedings of the American Philosophical Society*, iniciado em 1838, que publica

⁷⁰ *American Philosophical Society*.

artigos e palestras proferidas durante os encontros semestrais da Sociedade, bem como ensaios de acadêmicos independentes e biografias de alguns de seus membros. O volume 90, publicado em 1946, traz uma compilação de artigos subdivididos em cinco seções. Destas constam três simpósios, um sobre energia atômica e suas implicações, outro sobre aspectos sociais e econômicos da saúde nacional, e o terceiro sobre a participação norte-americana nas atividades da UNESCO. As outras duas seções contemplam diversos temas, como a origem da lua e sua topografia, uma análise da literatura de “promoção” do período colonial norte-americano, um artigo sobre o gene, e outro sobre a hidrografia da baía de Monterey, na Califórnia. Enfim, o volume conta com pesquisas diversas, produzidas por professores e pesquisadores de instituições renomadas, como as universidades de Princeton, Harvard, ou Columbia. Contudo, o tema que me interessa é a seção número três, dedicada exclusivamente a uma extensa pesquisa realizada por Sigmund Skard, na época professor de literatura americana da Universidade de Oslo. Intitulado “*The Use of Color in Literature: a survey of research*”⁷¹, o texto propõe-se a fazer um levantamento sistemático das pesquisas realizadas até então sobre o uso das cores na literatura. A relevância do artigo de Sigmund Skard para esta pesquisa pareceu interessante, inicialmente, pois ele apresenta um levantamento de métodos utilizados para a análise das cores dentro dos estudos literários. Skard traz o que existia até 1946 em termos de análise cromática da literatura. No entanto, seu estudo não dá conta de *poetamemos* pois o uso cromático é outro. Ao procurar por fundamentação teórica sobre este tipo de uso, Skard surge como o único estudioso que procurou sistematizar, percorrer desde Homero através de uma abordagem que se quer científica, o uso das cores na literatura. Contudo, por mais que seu estudo esteja contextualizado em um período próximo ao da poesia concreta, ele contempla um uso metafórico, e não um uso cromático no corpo do poema.

O estudo de Sigmund Skard não assume a pretensão de contemplar uma espécie de completude em relação ao estudo das cores. Ele afirma que elas são objeto de análise em diversos campos do conhecimento, que podem variar desde a fisiologia até a história da religião. Mesmo na história da literatura o material existente já era rico,

⁷¹ SKARD, Sigmund. *The Use of Color in Literature: a survey of research*. In: **Proceedings of the American Philosophical Society**, Vol. 90, N. 3 (Jul., 1946), pp. 163-249.

embora nem sempre facilmente acessível. Skard diz que seu artigo tão somente pretende servir como um guia, permitindo a outros pesquisadores um fácil acesso a dados gerais de pesquisa sobre as cores na literatura. Dentro deste panorama, o autor procurou fornecer um mapeamento das diversas formas de abordagem, agrupadas através de períodos, estilos e autores. O primeiro capítulo investiga métodos de pesquisa e seus desdobramentos, enquanto o segundo possui um teor mais histórico, trazendo o que o autor assinala como “*more important results*”.⁷² Ao final do artigo Skard fornece uma extensa e sistematicamente organizada lista bibliográfica, a qual inclui, em alguns casos, um breve resumo da obra, às vezes em alemão, às vezes em inglês.

O material pesquisado por Skard foi coletado a partir do início dos anos 1920, sendo que ele deu maior ênfase para os períodos entre 1935 e 1936, e entre 1938 e 1939, ou seja, durante a II Guerra Mundial. Skard conta que havia escrito um primeiro manuscrito em 1939, destinado a uma competição acadêmica. No entanto, antes mesmo de revisar seu texto e examinar o material coletado, a Noruega, sua terra natal, fora invadida pelos alemães. Ao tentar levar o material para os Estados Unidos, tudo fora apreendido no Japão, e possivelmente perdido durante o bombardeio de Kobe (ocorrido em março de 1945). Diante da impossibilidade de dedicar o mesmo tempo e disposição para reconstituir novamente o trabalho perdido, Skard aceitou o convite da Sociedade Filosófica Americana em publicar somente os manuscritos que ainda restavam, sem realizar alterações significativas.

Problemas e Métodos

Sigmund Skard inicia seu primeiro capítulo constatando que as cores, assim como a luz, são dos elementos mais notórios do mundo físico, visto que sua completa ausência é rara. As cores estão ligadas à vida emocional e intelectual do homem em inúmeras maneiras, constituindo importante elemento cultural. Elas participam da vida humana na religião, ritos e simbolismos, ou seja, dentro de toda a civilização material. Eram conscientemente usadas nas pinturas e esculturas primitivas, bem como nas primeiras elaborações de poesia.

⁷² Mantenho a frase em Inglês, “*more importante results*” para manter a ambiguidade: mais resultados importantes, ou resultados mais importantes?

Skard diz que há muito tempo especulações eram feitas em relação à importância das cores enquanto elemento físico a partir de tentativas de formulação do que seria uma teoria das cores. Contudo, ele afirma que o entendimento psicológico e histórico sobre as cores ainda era relativamente recente, sendo que dificilmente se encontrava um desenvolvimento metódico em períodos antecedentes à metade do século XIX.⁷³

Segundo Skard, aspectos físicos e filosóficos das cores ainda eram predominantes na Antiguidade romana e grega. Atenção era dada à função das cores no universo e a seus valores enquanto símbolos de princípios imateriais (Platão; Aristóteles; Plotino). A Antiguidade também especulava, em termos gerais, sobre a importância estética das cores em relação à lei da simetria (Santo Agostinho). As cores fizeram parte da discussão teórica sobre a descrição literária (*ut pictura poesis*), a qual, em certos aspectos, abordava a transmissão de sensações, que receberam maior destaque tempos depois. No entanto, Skard diz que uma análise literária sistemática ainda não fora encontrada em nenhum outro momento além da Antiguidade Clássica. A Idade Média adotou parte das ideias clássicas através de Dionísio Areopagita, desdobrando-as em especulações místicas, e as incorporando em sistemas teológicos (São Tomás de Aquino no cânone litúrgico das cores). Entretanto, não havia um entendimento sobre a questão das cores.

O autor nos conta que o Renascimento vivenciou uma erupção espontânea de interesse pelas cores que influenciou profundamente a poesia e a arte, e deixou marcas nos estudos teóricos. Alguns dos tratados sobre as cores das escolas de pintura (Leonardo da Vinci e Leone Batista Alberti, por exemplo) tatearam o problema da combinação das cores de uma maneira em que anteciparam muitas das descobertas realizadas posteriormente. A nova escola de crítica textual também abordou o problema das cores sob ângulos diferentes. Contudo, Skard diz que as tentativas não passaram dos passos iniciais. A física e a filosofia natural realmente fizeram a maior parte do trabalho.

A partir do século XVII, o problema relacionado às cores fora gradualmente abordado em diferentes níveis. A então recente ciência da

⁷³ Skard conta em nota que pesquisas sobre a psicologia da visão através dos tempos foram feitas por autores como Boring e Klemm, e escritos dispersos também podem ser encontrados em Bosanquet, e no *Dicionário de Filosofia e Psicologia*.

ótica havia mudado a ênfase da física para a fisiologia, ou seja, da cor em si para a cor enquanto estímulo da alma humana. Portanto, neste ponto é que se consolidam as primeiras bases para uma interpretação mais profunda das cores, ou mesmo das expressões literárias e artísticas. Este interesse permaneceu esporádico e amador, sendo que os períodos do Classicismo e do Iluminismo também não apresentaram interesse pelas cores ou por questões relacionadas a elas. A grande mudança aconteceu somente durante a onda pré-Romântica ocorrida na segunda metade do século XVIII.

Na opinião de Skard, os capítulos dedicados às cores nos escritos estéticos do período Romântico careciam de método, e eram mais especulações místicas, e de gosto pessoal, do que trabalhos efetivos de pesquisa. Não havia uma combinação entre a sensibilidade poética e uma abordagem científica. Isso continuou valendo para as escolas filosóficas que os sucederam durante a primeira parte do século XIX. Poucos estudos sobre a história da cor surgiram neste período, sendo que seus autores raramente propunham questões com clareza.

O principal estímulo veio por parte da filologia clássica, a partir de uma controvérsia ligada ao uso das cores por Homero em estudo feito pelo britânico William Gladstone. A filologia já havia observado esta questão anteriormente. Em 1557 Scaliger apontou para a intrigante imprecisão na escolha das cores feita por escritores da antiguidade, e Doering tateou este mesmo fenômeno em 1788.⁷⁴ Por volta da metade do século XIX várias dissertações surgiram sobre a descrição de paisagens e o uso das cores na Antiguidade Clássica. Porém, Gladstone iniciou um outro período, pois atribuiu a esta questão um caráter que ultrapassava as fronteiras da filologia clássica, inscrevendo um problema de foco e debate internacional. Skard se aprofunda na controvérsia envolvida no caso de Homero, mas conta que ao fim, Gladstone acabou em desvantagem. Contudo, a maneira como o debate se instaurou, e o nível de envolvimento assumido pelos debatedores foi de suma importância para a disciplina. O ponto de partida de Gladstone era a ausência de certas tonalidades na obra de Homero em comparação com a poesia moderna, fato que já havia sido notado anteriormente por outros estudiosos. Gladstone acreditava que a razão era uma anomalia na vista, ou uma verdadeira cegueira de cores ou daltonismo sofrido por

⁷⁴ Novamente, Skard nos fornece referência bibliográfica para apenas um dos dois autores citados nesta sentença, Doering.

Homero. Através de estatísticas ele tentou comprovar que a capacidade de Homero em discernir as cores era tão rudimentar que ele conseguia tão somente distinguir luz e sombra⁷⁵.

Skard conta que o desenvolvimento de uma ciência da cor começou por volta de 1880 e rapidamente ganhou força. No lugar das especulações psicológicas carentes de método, Skard afirma que Fechner, em 1876 fundou a ciência da estética experimental. Através de uma precisa observação de milhares de experimentos, ele e sua escola tentaram definir fórmulas gerais para a reação humana diante das cores e suas combinações, colaborando em parte com a psicofísica, em parte com a então recente psicologia da associação. As consequências decorrentes destes pontos de vista foram desenhadas por uma sedutora teoria da arte, que conscientemente fazia da percepção e do sentido um poder de condução da criação estética.

Skard prossegue dizendo que observações acerca da função das sensações causadas pela poesia podem ser percebidas desde a controvérsia envolvendo Homero. Contudo, teria sido Taine o responsável por destacar a percepção sensorial no método literário. Ele estava convicto de que o que faz um poeta é um fluxo violento de sensações, e que existe uma forte conexão entre o impacto sensorial e sua expressão literária. Para esta nova escola da psicologia, a percepção das cores e as reações diante destas através de emoções e pensamentos eram reguladas por regras simples, sendo que estas impressões eram refletidas na criação estética da mesma maneira. Assim, qualquer pessoa poderia descrever ou definir um poema, por exemplo, a partir das

⁷⁵ Pesquisas recentes realizadas no campo da genética, que investigam as células fotorreceptoras da retina (cones e bastonetes) constataam que houve uma evolução na competência do aparelho visual na distinção das cores. O olho humano atual seria o resultado de um longo processo de evolução, até se tornar tricromático. Em princípio a retina possuía um tipo de célula fotossensível a qual permitia tão somente a diferenciação entre claro e escuro. Com a evolução o olho passou a diferenciar dois tipos de cones, um mais sensível às ondas curtas, e o outro às demais; neste momento o ser humano passou a enxergar, além do claro-escuro, colorações azuis e amarelas. Somente em um terceiro momento da evolução do aparelho visual, o olho se tornaria tricromático, capaz de distinguir todas as cores do espectro. No entanto, uma questão ainda me vem à mente: será que o olho humano já se encontra em um estado “completo” de evolução, ou será que ainda existem possibilidades cromáticas que sequer conhecemos?

sensações nas quais ele é construído, levando em conta o fato de serem modificados e refletidos a partir de personalidades individuais e seus devidos contextos.

Ainda que estes estudos fossem relativamente “positivistas” em suas abordagens, Skard indica que não eram necessariamente dogmáticos. Gradualmente a pesquisa sobre as cores acabou por levantar questões fundamentais relacionadas à interação efetiva entre sensibilidade e criação literária, entre sensação e palavras de sensações, entre um epíteto em isolamento e a sensação como um todo. Com o tempo estas questões não puderam mais ser resolvidas a partir de postulados; e muitos dos argumentos levantados durante as discussões ultrapassaram as teorias científicas da década de 1880, e anteciparam o debate que se deu a partir da virada do século XX. A impressão que se tem da maioria dos estudos sobre cores realizados antes de 1900 é mista. Diversos aspectos, psicológicos, históricos, e literários, foram trazidos à tona. A interação entre eles foi analisada com seriedade metodológica, no entanto, Skard diz que algo de mecânico e superficial se fazia presente na grande maioria destes estudos. Frequentemente os autores organizavam fatos psicológicos em uma espécie de “descrição-policial poética”, ao invés de penetrar na misteriosa profundidade da mente criativa. As diversas formas de expressão literária foram definidas e agrupadas, mas nem sempre trabalharam juntas com as análises, e raramente foram interpretadas como reflexos de uma personalidade. A descrição dos contextos históricos em muitos casos não ultrapassava um acúmulo de dados não relacionados que raramente eram vivificados por um panorama. Skard sentencia: não só o material era deficiente, como a abordagem também era limitada.

Embora a pesquisa de Skard forneça dados relativos ao uso das cores dentro da literatura, sua abordagem, para este propósito, também é limitada. Ao invés de se fazer um exaustivo levantamento do uso metafórico das cores, é possível perceber que a modalidade visual, dentro da prática linguística, possui um escopo muito amplo para ser mapeado.

Contudo, para Skard, o grande inovador teria sido Goethe. Ele teria sido o primeiro estudioso a levantar sistematicamente a questão do estudo da harmonia nas cores e sua complexa fundamentação. Ele percebia a questão das cores dentro de um espectro maior, interconectado não somente com teorias fisiológicas, mas também com toda a entidade histórica da cultura. A análise multidisciplinar das cores

enquanto elemento da vida, que é agora o programa deste estudo, foi antecipado pelas linhas gerais de Goethe. Mesmo assim, ele não pode ser considerado o fundador da análise das cores na literatura em um sentido acadêmico. Skard acusa Goethe de não ter método, de transitar entre fronteiras, e se contentar com generalidades. Sabe-se que existem equívocos acerca de características físicas das cores, na doutrina de Johann Wolfgang von Goethe, a qual enfrentou grande rejeição por parte da ciência, diria eu, mais ortodoxa. Foi preciso um olhar mais espiritualizado das cores para que seus estudos cromáticos ganhassem respaldo da intelectualidade. Sua contribuição será detalhada na seção que virá a seguir, onde veremos quais foram os postulados sobre a harmonia das cores, e como estes serviram como base para artistas e estudiosos que o seguiram.

A Cor no Processo Criativo – Lilian Ried Miller Barros

Publicado em 2006, *A Cor no Processo Criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*⁷⁶ é o resultado de uma pesquisa de pós-graduação realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A autora, Lilian Barros, se preocupou em mostrar como a cor pode ser trabalhada em conjunto com a forma desde o início do processo criativo. Para a autora, a cor é um importante meio de veiculação de ideias pois estabelece atmosferas, emite emoções, e é capaz de deter a atenção do observador de maneira direta e eficaz. Todavia, estudar a cor é complexo por se tratar de um tema demasiadamente abrangente, que envolve desde a composição química de pigmentos, até a física da luz, a fisiologia do olho, a percepção, bem como questões estéticas e associações simbólicas. Na opinião de Lilian Barros, o maior obstáculo seria a natureza efêmera das cores pois não podem ser consideradas matéria uma vez que dependem da luz e dos olhos para existir⁷⁷. Outra questão importante trazida pela autora está na instabilidade das cores que decorre das oscilações da luz e da influência das superfícies vizinhas. A síntese desenvolvida por Lilian Barros acerca das contribuições de Goethe, Klee e Kandinsky vêm de encontro ao meu interesse em observar as teorias que, de acordo com a minha análise, podem ser percebidas através das escolhas cromáticas presentes

⁷⁶ BARROS, L. R. M. *A Cor no Processo Criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

⁷⁷ BARROS, L. R. M. 2006: p. 16.

em *poetamenos*. A escolha pelo trabalho de Lilian Barros não é arbitrária pois além de ser artista visual e conhecer empiricamente as questões envolvendo combinações cromáticas, conheço as obras de Goethe (*Doutrina das Cores*) e Kandinsky (*Sobre o Espiritual na Arte*) pois foram trabalhos que influenciaram minhas escolhas autorais desde o princípio de minha carreira como estudante de Letras. Por estes motivos opto objetivamente pelo tema das cores tal como trabalhado pela pesquisadora da FAU, Lilian Barros.

A Bauhaus

Inicialmente situada em Weimar na Alemanha, a Bauhaus foi uma instituição preocupada com o entrelaçamento da arte com o processo industrial. A liberdade de expressão durante a formação completa de seus alunos era um de seus principais pilares, juntamente com o tripé cor-natureza-homem, proposto inicialmente por Goethe⁷⁸. Um dos objetivos da instituição era o de democratizar a obra de arte a partir da integração com a produção industrial, o que acarretou na modernização do ensino artístico. Os mestres da Bauhaus tiveram abertura para desenvolver métodos didáticos inovadores, sendo que a *Doutrina das Cores* de Goethe, de 1810, foi obra de fundamental importância⁷⁹. A Bauhaus foi fundada por Walter Gropius em 1919, e teve suas atividades encerradas em 1933, com o início da Segunda Guerra Mundial.

No início da década de 1920 Paul Klee e Wassily Kandinsky, os quais despontavam nos movimentos artísticos da vanguarda europeia, foram convidados a lecionar na Bauhaus. Partilhando da vontade em oferecer um instrumental que pudesse abranger uma linguagem universal do design, os professores da Bauhaus procuraram evitar o ensino limitado de aspectos técnicos da mistura de pigmentos. Dessa forma, Klee e Kandinsky se preocuparam em perceber símbolos universais da comunicação visual a partir de formas e cores. Na busca por origens puras destas, os pintores procuraram se livrar de preconceitos estilísticos, demonstrando sinais de novas exigências frente a sociedade moderna de sua época. Na tentativa de isolar os elementos basilares da composição, a proposta de síntese estética da Bauhaus,

⁷⁸ BARROS, L. R. M. 2006: p. 7.

⁷⁹ BARROS, L. R. M. 2006: p. 18.

sobretudo durante o período expressionista da fundação da instituição, vai de encontro às associações estabelecidas por Goethe em sua *Doutrina das Cores*.

Doutrina das Cores - Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Publicado em 1810, este estudo de Goethe foi o resultado de anos de pesquisa. Na *Doutrina das Cores*, Goethe foi pioneiro no desdobramento da investigação sobre as cores em diferentes áreas do conhecimento, desde o fenômeno fisiológico da visão, até associações psicológicas e qualidades estéticas⁸⁰. Durante viagens realizadas pela Itália entre 1786 e 1790, Goethe começou a vislumbrar alguns dos conceitos que o levaram a propor uma teoria para as cores a partir da descrição de sensações de luminosidade que o afetaram, como um profundo azul, um vermelho intenso e um amarelo brilhante.

Goethe então olhou através do prisma em plena luz do dia, e fora das condições previstas por Newton para observar a refração das cores. Ele começou a questionar os postulados newtonianos que se voltavam somente para os aspectos físicos da luz. Sua oposição à ótica de Newton, a qual na época era tida como verdade absoluta, fizeram com que seus pressupostos fossem duramente rejeitados como teoria científica no final do século XVIII e início do XIX⁸¹. A classificação dada por Newton subordinava a cor como uma propriedade da luz, e seus experimentos necessariamente solicitavam condições ideais, como uma câmara escura. Goethe não aceitava o postulado de que a luz branca é composta por todas as luzes coloridas, embora seja verdade. Contudo, sua pesquisa trouxe significativas contribuições para um conhecimento mais abrangente do fenômeno cromático. Goethe passou a abordar a cor também como um acontecimento fisiológico e psíquico. A verdade é que as diferenças entre Goethe e Newton resultam de duas visões de mundo distintas: O primeiro é um filósofo da natureza, se preocupa com os fenômenos dentro de um contexto amplo, ao passo que o segundo é um cientista que se estrutura em conceitos de ação e reação, e observa os fenômenos de maneira isolada. Newton procurou a origem, Goethe o significado percebido e sentido pelo homem.

⁸⁰ BARROS, L. R. M. 2006: p. 31.

⁸¹ BARROS, L.R.M. 2006: p. 269.

Portanto, se Newton escolheu a luz como ponto de partida, Goethe compreendeu que o homem seria participante do fenômeno da cor. As cores foram investigadas ao ar livre em uma busca que aproximou o olho ao meio onde a cor acontece, a natureza. Logo, a este respeito, uma das mais significativas contribuições de Goethe foi descobrir que a cor estaria no interior do próprio observador⁸².

Outra distinção do estudo de Goethe está ligada à sombra. Até então os experimentos com luz branca desconsideravam a sombra enquanto algo significativo; sombra era apenas ausência de luz. Para Goethe a sombra seria tão importante quanto a luz pois ele entendeu que as cores surgem de uma dinâmica de um par de opostos. A sombra, velha conhecida da pintura, seria então um componente visual que complementa a luz. Portanto ambos luz e não-luz são necessários para que ocorra o fenômeno cromático. A cor seria metade luz, metade sombra⁸³. Assim chegamos ao raciocínio dialético da polaridade cromática de Goethe, um pensamento com princípio que oscila entre o negativo e o positivo. A primeira parte da *Doutrina das Cores* discute a fisiologia das cores em situações de contraste entre claro e escuro. Goethe percebe que a retina se modifica ao ser exposta à luz e à sombra, e também nota que uma imagem que apresenta um certo contraste entre claro e escuro produz uma certa sensação de satisfação na percepção⁸⁴.

A relação de polaridade entre o claro e o escuro se desdobrou a partir de experimentos que Goethe realizou com o prisma ao ar livre. Ele chegou a outra oposição básica: em uma das extremidades da refração surgia sempre uma borda de luz azul-violeta, e na outra, amarelo-laranja. Com isso ele percebeu que a cor funciona em duas diretrizes principais, polaridade e gradação⁸⁵. A partir daí Goethe elaborou o primeiro modelo de círculo cromático por volta de 1793, onde constam as seis cores do prisma: vermelho, amarelo, azul, laranja, verde, e roxo. Ali ele estabelece as oposições ativo/passivo, positivo/negativo. O amarelo protagoniza o lado ativo-positivo, ao passo que o azul figura na parte passiva-negativa⁸⁶.

⁸² BARROS, L.R.M. 2006: p. 275.

⁸³ BARROS, L.R.M. 2006: p. 279.

⁸⁴ BARROS, L.R.M. 2006: p. 281.

⁸⁵ BARROS, L.R.M. 2006: p. 292.

⁸⁶ BARROS, L.R.M. 2006: p. 294.

Goethe também se preocupou em definir as diferenças de fenômenos, atribuindo às cores associadas à matéria como cores corpóreas, que seriam as substâncias coloridas, como o pigmento. Aqui também é possível obter o branco e o preto, os quais não são cores, pelo menos não no sentido prismático, onde figuram como luz plena ou ausência total de luz. Goethe interpreta as cores prismáticas como ideais ou puras, de modo que não é possível reproduzi-las através da pigmentação. Assim, a organização das cores se estabelece da seguinte maneira: cores fisiológicas (em relação ao olho), cores físicas (em relação à luz), cores químicas (em relação à matéria).

Outra questão levantada por Goethe é a noção de uma luz latente que existe no interior do olho humano, e que é capaz de experimentar a sensação cromática mesmo diante da falta completa de luz, durante os sonhos, ou quando o olho é exposto a luzes fortes. Na seção “Luz e escuridão para o olho” Goethe investiga pela primeira vez o comportamento do aparelho visual, e, consciente das relações de complementaridade entre as cores, ele nota que a adaptabilidade do olho é uma característica fundamental para a compreensão das mesmas. Até então estas compensações cromáticas, hoje denominadas como pós-imagem e contraste simultâneo, eram taxadas como ilusões. Assim, entender os sentidos humanos em uma concepção integradora o conduziram a formular uma teoria para o próprio sujeito que percebe as cores. Esta percepção passou a ser o centro das atenções de Goethe no que concerne o fenômeno cromático. Goethe notou que a retina compensa as cores vistas com suas complementares; e este par complementar se situa, no círculo cromático, em posição diametralmente oposta. Em outras palavras, ao enxergar o amarelo, o olho solicita o violeta; ao ver o laranja, ele requer o azul; o vermelho busca o verde, e vice-versa⁸⁷. Goethe identifica, por meio desta totalidade exigida pelo aparelho visual humano, a lei de harmonia cromática. Logo, o artista, por exemplo, ao lançar mão de todas as cores do círculo cromático, trabalha com uma composição harmônica que se põe de forma agradável ao sentido da visão. Portanto, uma cor dominada pelo aspecto ativo do círculo, como o amarelo ou vermelho, os quais possuem força e potência, quando combinadas com uma cor do lado passivo do círculo, como o azul, o qual agrega suavidade, resulta em equilíbrio e harmonia⁸⁸. Estas diretrizes de aplicação estética foram

⁸⁷ BARROS, L.R.M. 2006: p. 297.

⁸⁸ BARROS, L.R.M. 2006: p. 302.

reconhecidas pelos mestres da Bauhaus, e também por Augusto de Campos em *poetamenos*.

Paul Klee (1879-1940)

Nascido na Suíça, filho de músicos, Paul Klee logo cedo ganhou uma formação musical com o violino na *Orquestra de Música da Câmara de Berna*. A partir de 1898 direcionou sua carreira artística para as artes plásticas, mudou-se para Munique em 1906, e em 1910 pela primeira vez realizou uma exposição. Nesta época Klee conheceu Wassily Kandinsky. Em 1919 Klee foi convidado a lecionar na Bauhaus em Weimar, momento em que o artista começou a se dedicar ao estudo e formulação teórica em torno das cores.

A teoria das cores de Klee está intimamente ligada a sua teoria da criação, contidas em suas anotações *Pedagogical Sketchbook*, onde constam as lições que deu durante seu período na Bauhaus. Paul Klee era um artista que se preocupava com a arte e a natureza, a dinâmica do movimento, a intuição e o intelecto para o processo criativo⁸⁹. A seção de seu caderno pedagógico dedicada às cores foi intitulada “*the thinking eye*”, ou o olho pensante⁹⁰. Além de conter ilustrações esquematizadas, Klee também agregou a seu pensamento ideias de outros autores, como o movimento e a sonoridade das cores de Kandinsky. Paul Klee trabalhou o círculo cromático de maneira a perceber-lo como portador de um movimento infinito das cores ao longo do perímetro do círculo.

Sua linha de pensamento começa pelo arco-íris. Este fenômeno da natureza acontece na atmosfera, e se localiza em um entremeio terrestre-cósmico, no qual pode-se considerar um certo grau de perfeição⁹¹. A figura 5 a seguir ilustra esta ideia.

⁸⁹ BARROS, L.R.M. 2006: p. 116.

⁹⁰ BARROS, L.R.M. 2006: p. 120.

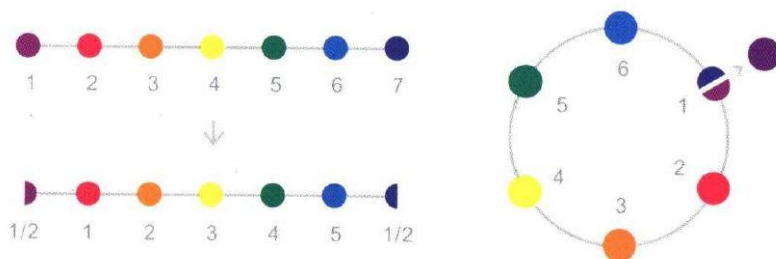
⁹¹ BARROS, L.R.M. 2006: p. 121.

figura 5
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 122.)



Neste ponto Klee questiona o pensamento pré-concebido de que o arco-íris teria sete cores. De maneira semelhante, o homem também pré-concebe que a escala musical contém sete notas musicais. Na realidade, Klee entende que ao darmos nomes específicos ao laranja e ao vermelho, por exemplo, deixamos de lado (ou não nomeamos com particularidade) o vermelho-violeta ou o azul-violeta, que se localizam nas extremidades do arco-íris. Assim, Klee concebeu a “junção” das extremidades do arco-íris, ao passo que diante do impasse da semelhança entre o violeta e o azul índigo, (o violeta que segue o vermelho, e o azul-índigo que segue o azul), ele unifica estas duas colorações, compreendendo-as como duas metades.

figura 6
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 123.)



Logo, estas duas metades tornam-se uma unidade - o violeta – e assim Klee confeccionou um círculo cromático composto por seis cores, como mostra a figura 7. Klee alcança neste momento uma totalidade, uma

síntese de todas as possibilidades de cores. A partir daí ele inicia uma profunda análise sobre os movimentos existentes no círculo cromático: o movimento periférico-infinito dos tons, e o movimento diametral das cores complementares.

figura 7
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 124.)



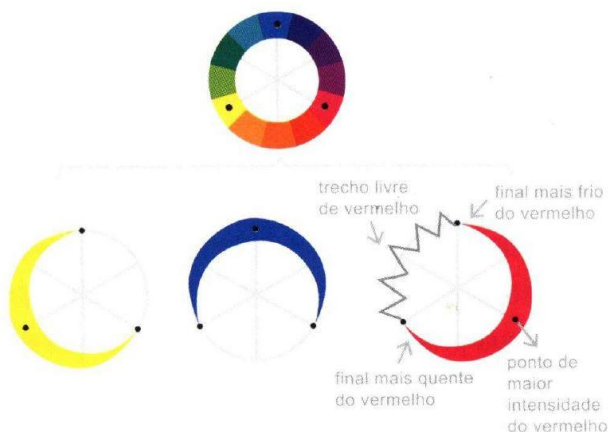
Klee compreende que o resultado da junção das cores complementares é um cinza absolutamente neutro; quando duas cores misturadas dão uma certa prevalência a um dos tons, trata-se então de um “falso par de cor”. Portanto os pares cromáticos complementares, ou “verdadeiros”, para Klee, seriam o verde-vermelho, o amarelo-violeta, e o azul-laranja, pois se ligam diametralmente dentro do círculo, e ao se misturarem, produzem um tom acinzentado neutro, este que também representa a cor do equilíbrio fisiológico da visão. Ele também usou os efeitos de saturação e pós-imagem para compor sua teoria, a qual possui duas leis fundamentais: 1. cada cor chama pela complementar (no olho), 2. entre as duas está o cinza.

A formação musical de Klee projeta outras considerações sobre as combinações cromáticas. Ele compreende que dentro do movimento periférico ao longo do perímetro do círculo pode-se considerar as três cores primárias como três vozes que juntas compõem um cânone (musical) da totalidade cromática⁹². Começando com o vermelho puro (ou magenta), Klee se questionou a respeito de seu início e seu fim. Ele analisou a extensão de sua presença e influência, e concluiu que tanto o vermelho, quanto as demais cores primárias ocupam dois terços da circunferência do círculo, em maior ou menor intensidade. Portanto o

⁹² BARROS, L.R.M. 2006: p. 129.

vermelho possui um cume de intensidade e extremidades que se misturam tanto para o vermelho-amarelado (extremidade mais quente) quanto para o vermelho-azulado (extremidade mais fria), ao passo que somente um terço do círculo seria totalmente livre de vermelho, o qual se encontra na posição diametralmente oposta ao cume do vermelho puro. Veja a figura 8:

figura 8
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 130.)



Assim, na cadeia da totalidade de Klee cada uma das três cores primárias se comportaria como uma voz nesse cânone, onde gradativamente uma se sobrepõe à outra. Então cada uma das cores (ou vozes) começa suavemente, se intensifica, atinge um pico, e dali se afasta até que sua voz atinja um ponto zero, que ocorre quando a cor seguinte atinge sua força maior⁹³. A figura 9 mostra a representação gradual deste encadeamento, onde as três cores primárias orbitam ao redor de uma esfera central cinza neutro, havendo ainda dois polos, um com uma esfera branca e outro negra, acima e abaixo, respectivamente, da órbita colorida.

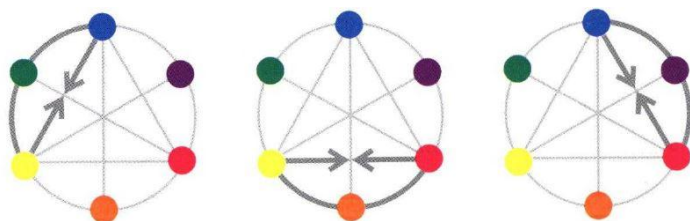
⁹³ BARROS, L.R.M. 2006: p. 131.

Quanto à relação entre cores primárias e secundárias, Klee adiciona um triângulo equilátero ao círculo cromático. Nele as cores primárias situam-se nos vértices, ao passo que as secundárias ficam nos lados do triângulo. Isto porque ele decidiu esquematizar dois tipos de movimento, o complementar e o componente. O movimento complementar é o que atravessa diametralmente o círculo, e mostra a já discutida relação de complementaridade cromática, como se vê na figura 11; o movimento componente transcorre um dos lados do triângulo de modo a unificar a duas cores primárias que compõem a cor secundária, tal como mostra a figura 12.

figura 11 (cores complementares)
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 138.)

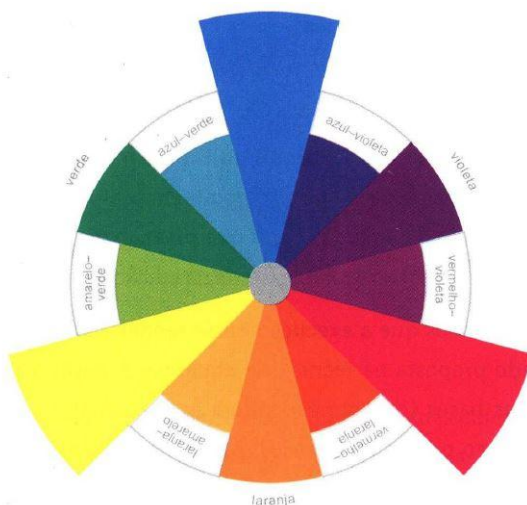


figura 12 (cores componentes)
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 138.)



Os desdobramentos de sua pesquisa o conduziram à representação hierárquica de doze cores, dentre as quais as maiores representam as primárias, as intermediárias as secundárias, e as menores as terciárias. Nesta representação destaca-se os contrastes diametrais mais importantes, os quais se dão entre primárias e secundárias, como se pode perceber pela figura 13.

figura 13
(BARROS, L.R.M. 2006: p. 145.)



Apesar da didática de Klee, é importante compreender que as leis elaboradas por ele serviam para elucidar aos seus alunos um conceito de plenitude, mas que não postulavam uma regra ou solução absoluta para a aplicação das cores. Klee compreendia que o perigo da generalização pode conduzir ao empobrecimento do uso cromático⁹⁴.

Do Espiritual na Arte – Wassily Kandinsky (1866-1944)

Nascido em Moscou, Kandinsky aos 5 anos de idade passou a ser criado por uma tia após a separação de seus pais. Elisabeth Ticheeva foi quem organizou suas primeiras lições de desenho e música, e colocou-o em contato com o universo das fábulas russas e alemãs, as quais mais tarde apareceriam em suas experiências pictóricas. Kandinsky formou-se em direito e economia na Universidade de Moscou, e desenvolveu tese de doutoramento sobre a história do direito russo e o direito dos camponeses⁹⁵. Em 1896 rejeitou um convite para

⁹⁴ BARROS, L.R.M. 2006: p. 139.

⁹⁵ BARROS, L. R. M. 2006: p. 152.

ensinar na Universidade de Dorpat, e optou por seguir a carreira artística na pintura.

Eventos culturais influenciaram a arte de Kandinsky, dentre eles uma exposição dos impressionistas em Moscou, na qual quadros de Monet teriam comovido o pintor russo, e a apresentação de uma ópera de Wagner, quando Kandinsky afirma ter visualizado, ao longo do concerto, o desenho de linhas. Neste instante Kandinsky passou por uma associação sensorial entre visão e som conhecido como sinestesia, o qual teve enorme influência em sua obra, a ponto de serem chamadas de “orquestrações cromáticas”⁹⁶.

É nesta fase da vida que Kandinsky, aos 30 anos, se muda para Munique e inicia seus estudos em pintura. Talvez sua formação em ciência jurídica tenha lhe permitido lidar com facilidade com questões de teoria e prática na pintura, muito embora suas elaborações viessem como produto da reflexão sobre a própria obra. Imerso na intensa atividade cultural de Munique, Kandinsky em 1910 escreve o livro *Do Espiritual na Arte*, o qual coincide com o contato com o mundo interior do espírito, presente em suas obras visuais, de 1910 a 1914. Nesse momento ele desenvolve manifestações que compreendeu como formas e cores puras, livres da obrigação de representar objetos. Em *Do Espiritual na Arte* Kandinsky desenvolve uma teoria, e atribui às cores características de musicalidade e movimento⁹⁷.

No início da década de 1920 Kandinsky, assim como Klee, também foi convidado a lecionar na Bauhaus de Weimar por ter convicções artísticas semelhantes às propostas pela instituição. Ele permaneceu professor até o fechamento da instituição em 1933, ou seja, acompanhou as mudanças da sede para Dessau e Berlim. Kandinsky e Klee foram amigos até o final da vida de Klee em 1940⁹⁸.

O ponto, a linha e o plano seriam os elementos básicos, formadores da teoria da criação do pintor russo. *Do Espiritual na Arte* procura oferecer alguns fundamentos para o então novo momento da arte que não buscava a figuração, mas sim tentava compreender o conteúdo semântico das formas acreditando que estas possuíam propriedades conteudísticas intrínsecas. A pintura não figurativa defendida e produzida por Kandinsky era uma maneira sintética de

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ BARROS, L. R. M. 2006: p. 154.

⁹⁸ BARROS, L. R. M. 2006: p. 157.

expressar a natureza. Na visão do pintor, a pintura abstrata seria capaz de fazer esta síntese através de formas e cores elementares. Kandinsky afirma que a cor influencia a alma. Nas suas palavras a cor seria a tecla, o olho o martelo, e a alma seria um piano de inúmeras cordas. Ao artista cabe ser a mão que, com a ajuda das teclas, obtém da alma uma vibração ideal⁹⁹.

Kandinsky classificava sua obra em três gêneros distintos. As impressões seriam desenhos ou pinturas que traduzem a impressão direta de uma cena da natureza (figura 14); as improvisações seriam as expressões de sensações ou pensamentos advindos da intuição (figura 15); e as composições seriam semelhantes às improvisações, porém elaboradas lentamente por meio de esboços, reproduções e análises (figura 16).

figura 14¹⁰⁰
(BARROS, L. R. M. 2006: p. 168.)



⁹⁹ BARROS, L. R. M. 2006: p. 163.

¹⁰⁰ “*Improvisation 26 (rowing)*”, 1912, óleo sobre tela, 97.0 x 107.5 cm. Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-29.php>.

figura 15¹⁰¹
(BARROS, L. R. M. 2006: p. 168.)



figura 16¹⁰²
(BARROS, L. R. M. 2006: p. 169.)



¹⁰¹ “*Murnau view with railway and castle*”, 1909, óleo sobre cartolina, 36.0 x 49.0 cm. Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-14.php>.

¹⁰² “*In Blue*”, 1925, óleo sobre tela, 80.0 x 110.0 cm. Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-51.php>

A teoria das cores de Kandinsky dividiu o espectro cromático em dois grupos primordiais: o das cores quentes e frias. A cor quente é aquela que tende ao, ou recebe influência do amarelo, e no que concerne seu movimento, se aproxima do espectador. A cor fria, por outro lado tende para o azul e se distancia do espectador. O movimento do amarelo, portanto, seria de ordem excêntrica, e o do azul de ordem concêntrica, como mostra a figura 17.

figura 17
(BARROS, L. R. M. 2006: p. 173.)



Para Kandinsky todos os matizes se orientam conforme este par de contrastes, o quente e o frio, bem como o contraste claro-escuro. As cores seriam mais ou menos materiais ao se aproximarem ou distanciarem do amarelo ou do azul; uma cor quente se move em direção ao espectador é material, corporal; uma cor fria que se afasta do observador volta-se para um lado mais imaterial ou espiritual¹⁰³. Esta movimentação é reforçada mediante a tendência para o claro ou o escuro.

O vermelho, na visão de Kandinsky, possui um movimento que é excepcional. As energias vibratórias do azul e do amarelo podem influenciar o movimento do vermelho, tornando-o progressivamente concêntrico ou melancólico se misturado ao azul, ou irradiante e expansivo se misturado ao amarelo. O verde, por sua vez, seria o resultado de uma mistura entre as cores mais contrastantes, azul e amarelo, e por essa razão, verde para Kandinsky traduz-se em equilíbrio e transmite paz e satisfação.

Kandinsky também elaborou uma série de afinidades básicas entre cores e formas, associações que refletiam sua busca por uma linguagem não-figurativa e autônoma. Apesar deste pensamento também ser compartilhado pela Bauhaus, essas leis de associação entre

¹⁰³ BARROS, L. R. M. 2006: p. 174.

cores e formas sofreram fortes críticas dentro e fora da instituição¹⁰⁴. Para Kandinsky as três cores primárias, amarelo, vermelho e azul, estariam diretamente ligadas às três formas geométricas elementares, o triângulo, o quadrado e o círculo, respectivamente. Contudo, no que concerne este trabalho, acredito que as associações mais significativas seriam as ligações que o pintor faz entre as cores e os sons. Sobre o amarelo Kandinsky transpõe a sensação visual a sons de extremos agudos, como o soar de um trompete tocado cada vez mais alto. O azul, por sua vez, seria associado a sons mais graves, como um violoncelo ou um contrabaixo. O branco, assim como o preto, para Kandinsky, simbolizam o silêncio, ao passo que o primeiro não representa um fim definitivo, mas sim uma pausa que pode ser quebrada a qualquer momento. Já o preto seria a pausa definitiva, tal como um silêncio absoluto, um pano de fundo¹⁰⁵. O verde soa como um violino para Kandinsky, tocado em escala mediana, sem extremos de grave ou agudo, mas constituído por sons amplos e calmos. O vermelho, em suas diferentes figurações, teria sonoridades também diferentes: um vermelho mais quente e amarelado estaria para instrumentos como a trombeta, por sua potência de agudos; ao passo que um vermelho mais frio e calmo estaria para uma sonoridade de sons elevados e claros como o violino; um vermelho-amarronzado, para ele, seria comparado ao som de uma tuba, ou o rufar de tambores¹⁰⁶. O laranja, por ser um amarelo que adquiriu certa seriedade e gravidade, teria como sonoridade uma poderosa voz de contralto, ao passo que a gravidade do violeta estaria ligada às vibrações do fagote ou do corne inglês¹⁰⁷.

De todas as teorias elaboradas ao longo do capítulo, alguns pontos de destaque surgem como orientações para a análise de *poetamenos* que será feita no capítulo a seguir. A começar por Goethe e a confiança e responsabilidade que ele atribui ao olhar, ao sujeito que vê e constitui sentidos. Através de Goethe é possível perceber que os poemas coloridos de Augusto de Campos interferem diretamente no olho, e este, em primeira mão, percebe a sensação estética. Naturalmente a questão sonora acompanha o olhar pois as cores estão inscritas em letras, e estas sim têm apelo sonoro – mas daí colocar a associação sonora em primeiro plano, a meu ver, parece equivocado, por mais que hajam

¹⁰⁴ BARROS, L. R. M. 2006: p. 178.

¹⁰⁵ BARROS, L. R. M. 2006: p. 192.

¹⁰⁶ BARROS, L. R. M. 2006: p. 196.

¹⁰⁷ BARROS, L. R. M. 2006: p. 198.

elaborações e discussões teóricas em torno da relação entre *klangfarbenmelodie* e a série *poetamenos*. Por parte dos três pensadores: Goethe, Klee e Kandinsky, tomo emprestado o conceito de complementaridade a partir das elaborações do círculo cromático, as quais quase que unanimemente, percebem as paridades entre as três cores primárias e as três secundárias. Esta ideia será desenvolvida em uma leitura crítica de *poetamenos* no capítulo final, que vem a seguir.

Rasgos de Cor: visualidades sonoras em Augusto de Campos.

*Os fiéis ao alexandrino, nosso hexâmetro, descerram interiormente esse mecanismo rígido e pueril de sua medida; o ouvido, liberto de um contador factício, conhece um gozo em discernir, sozinho, todas as combinações possíveis, entre eles, de doze timbres.*¹⁰⁸

Stéphane Mallarmé

Klangfarbe, ou a cor do som, é um tema trazido na conclusão da obra *Harmonielehre*, de Arnold Schoenberg publicada em 1911¹⁰⁹. Ali o compositor ensinava que o som possui três qualidades: “altura [Höhe], timbre [Farben] e intensidade [Stärke]”. Segundo ele, o som era comumente medido pela altura, uma dessas três dimensões nas quais pode se expandir. Schoenberg afirmava que até aquele momento a arte musical não havia realizado experimentos para a medição, ordenação ou sistematização das outras qualidades do som. O valor da sonoridade tímbrica, em alemão a *klangfarbe*, também não recebia a devida atenção. Apesar disso, Schoenberg dizia “ousa-se tenazmente alinhar e opor sonoridades meramente conforme o sentimento”, reclamando a ausência de uma teoria que estabelecesse leis para tais características. O compositor sentia a falta de experimentos sonoros que lidassem com este específico aspecto do som, os quais seriam procedimentos estéticos inéditos no início do século passado. Schoenberg ansiava conhecer o timbre com mais precisão, e por isso voltou suas atenções para esta dimensão sonora com o intuito de ordená-la e descrevê-la. Até então somente era possível julgar o efeito artístico das relações tímbricas com o sentimento; não havia conhecimento sobre como as interações entre as cores de som se relacionavam com a substância do som natural [Wesen]. Segundo ele, se escrevia sequências tímbricas de maneira despreocupada, em um arranjo ligado de algum modo com o sentimento da beleza. O principal questionamento de Schoenberg recaía sobre qual seria o sistema regente destas sucessões. Ele acreditava que o som poderia ser percebido a partir do timbre, e que a altura era uma dimensão deste. Metaforicamente, o timbre seria um

¹⁰⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*; trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 159

¹⁰⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*; trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001, p. 578.

grande território, e a altura seria um distrito. A altura é justamente a medida do timbre em uma direção. Schoenberg condicionava o seguinte: se é possível criar formas denominadas melodias, que seriam sequências cujo conjunto causa um efeito parecido ao de um pensamento, a partir de timbres diferenciados pela altura, logo haveria de ser possível produzir sequências similares a partir de timbres pertencentes a dimensões que nos satisfaçam. Schoenberg admite que seu pensamento poderia parecer uma “fantasia futurística”, mas se mostrava firme em sua crença de alcançar essa realização inédita, que ampliaria as relações musicais já estabelecidas. Ele chegou então à *klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres. Um tipo de melodia que transita por timbres distintos, diferentes cores de som.

Na música popular a harmonia também pode estabelecer sensações. A música possui momentos de estabilidade e instabilidade que motivam seu andamento até a conclusão. As funções servem para indicar a sensação de determinado acorde dentro da frase harmônica. Portanto temos a função tônica, que apresenta um sentido conclusivo e estável; a função dominante que possui um aspecto de tensão e instabilidade, e a função subdominante que se apresenta de forma intermediária entre a tônica e a dominante, por isso tem sentido meio suspensivo. Considerando as sete notas musicais, o acorde principal da função tônica é o primeiro grau, e sua função é forte; ele pode ser substituído pelo sexto ou terceiro grau, que também estabelecem repouso, porém sua função é fraca. Na função subdominante o acorde principal é o quarto grau, de função forte, que pode ser substituído pelo segundo grau, de função meio-forte. O acorde principal da função dominante é o quinto grau, de função forte, e pode ser substituído pelo sétimo grau, de função intermediária ou meio-forte. Logo, cada um dos acordes correspondentes aos graus têm uma qualidade funcional que pode preparar e resolver a música com mais ou menos força.¹¹⁰ Trago essa ilustração aqui para indicar que a harmonia na música popular segue regras específicas de andamento. Uma espécie de encaixes de forma que resultam em sensações musicais que o sentimento espera, como início meio e fim.

Pudemos observar ao longo do trabalho realizado por Claus Clüver que o processo de decomposição e recombinação dos sinais gráficos em *poetamenos* resulta em um campo de múltiplas relações

¹¹⁰ CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986: pp. 92.

com o espaço sintático. Isto não só permite como de fato impulsiona um movimento de leitura que transita horizontal, vertical e diagonalmente. Clüver, no entanto, não presta atenção para a combinação de cores feita por Augusto de Campos, e como estas também incitam um movimento de leitura bastante excêntrico. Esse movimento multidirecional determina, em certos casos, conglomerados de cor no espaço da página, como se as palavras tivessem sido pintadas, e formassem agrupamentos ou manchas coloridas em uma página que agora se torna uma tela virtual. Por exemplo, o movimento de leitura proporcionado pela combinação de cores presente em alguns poemas, como “*nossos dias com cimento*”, é semelhante ao movimento que o olhar faz ao se deparar com um mapa metropolitano, que segue as linhas do metrô, diferenciadas a partir de cores primárias e secundárias, como mostra a figura 18. O olhar tende a seguir a linha de uma cor, e ao cruzar outra linha de outra cor, pode mudar de direção. No caso do metrô de São Paulo, por exemplo, o olhar pode começar a descer verticalmente a linha azul, sendo que este, ao se cruzar com a linha laranja, pode mudar de direção, seguindo a nova cor para o lado direito, ou ainda cambiar à esquerda sentido Butantã pela linha amarela.

figura 18



nossos dias com cimento

conchiglia

e o menoscabo em cubos

menos cubos como dias

men digos ao cabo frio

ao

fim

do triste

há manchas no assoalho

mendigos são os que sentam

dois nos bancos

da praça ao

vento tão

ventre

segurando

tant o

as mãos

s passos

e em boa noite e até

per

amanhã

t e a t é t

e afã

bem

guntam

fim ?

A relação de semelhança entre o mapa do metrô e o poema vai além da questão proposta pela implicação cromática e o movimento de leitura. O poema elucida a intimidade existente entre o poeta e a cidade. A visualidade do poema seduz o olhar a partir da combinação calorosa do roxo, do vermelho, e do amarelo, e propõe complementos verdes que se destacam em meio à ambientação das cores quentes que os rodeiam. O léxico do cotidiano, do cimento, dos cubos da cidade, das manchas no assoalho e dos mendigos da praça cria um ambiente onde o poeta pinta, neste caso literalmente, sua relação com a vivência urbana e todo o universo de pessoas e lugares que a cidade suscita. E apesar da cidade grande, em sua superfície visual, incitar um monocromatismo cinza do concreto, aqui se faz esteticamente colorido, condizente com o olhar e com a enunciação do poeta. Em um âmbito sonoro, Augusto de Campos também revela esta intimidade no conhecido poema *Cidade/City/Cité*.

A realidade em que a cidade de São Paulo se encontrava na metade do século XX era de intensa transformação, ao passo que o poeta Augusto de Campos, assim como os demais artistas e intelectuais da época, se constituíram a partir desta realidade e destas transformações. São Paulo já passava por mudanças desde a década de 1920 com a movimentação cultural provocada pelo movimento modernista. Ares de modernidade circulavam pela cidade, significando para alguns na cristalização do desenvolvimento e da construção da nação, para outros a organização de uma sociedade aberta e democrática, ou ainda, na necessidade de correntes ou tendências culturais avançadas, identificadas por uma concepção de “novo”¹¹¹. Esta modernização de modo geral fazia referência às rápidas mudanças urbano-industriais que incluíam, por exemplo, a alteração nos padrões de consumo ou nas formas de comportamento, os quais passavam a se guiar por princípios semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos. A cidade de São Paulo se revelou como um ambiente fértil para o fomento destas novas diretrizes pois ali se instituíam a vida universitária (a qual alterou os estilos de pensamento) e as organizações culturais que divulgavam a produção cultural, como museus, teatros, e cinema. Neste então novo contexto ocorriam os processos de trocas culturais¹¹². As Bienais, por exemplo, mostram o quão importante eram estas instituições para a difusão das novas linguagens. Os jovens intelectuais, como Augusto de Campos, estavam impregnados por esse ambiente, por este tecido cultural, e procuraram construir um perfil característico que, neste caso, se preocupava com um certo “saber” que caminhava lado a lado com a poesia, não só acreditando como seguindo à risca suas próprias teorias¹¹³. Dessa maneira, Augusto de Campos intensamente focado em sua mente fecundada pelo contexto, somente consegue relacionar teorias musicais a seus poemas coloridos, deixando de notar que estes revelam um esquema metropolitano, formado por veias cromáticas que se movimentam, se conectam, permitem trocas, e que estão a partir do subsolo, permitindo que a dinâmica urbana aconteça.

Para nos aprofundarmos um pouco mais na questão da aplicação cromática nos referidos poemas de Augusto de Campos, vejamos o primeiro poema da série, *poetamenos*, que dá nome aos demais.

¹¹¹ de ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 18.

¹¹² de ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. 2001: p. 21.

¹¹³ Ibid.

por
 suposto :
 'scanto
 eu
 rochaedo
 meu
 rupestro
 cactus
 ab
 rupt
 ao mar : us
 somos
 um unis
 sono
 poetamenos

Pode-se notar que a combinação de cores escolhida por Augusto de Campos é complementar: amarelo, uma cor primária, em combinação com o roxo, cor secundária, que estão em localização diametralmente oposta no círculo cromático. Isto faz com que o amarelo, quando próximo do roxo, tenha sua luminosidade ainda mais acentuada, e vice-versa. Portanto, o contato cromático incita movimento, o olhar tende a permanecer em deslocamento. O corpo do poema segue um eixo vertical, sendo que à esquerda as palavras encontram-se em alinhamento, ao passo que à direita elas criam um formato ondulado. Se este poema fosse espelhado, teríamos um *Mittelachsengedicht* de Arno Holz, previamente atribuído a *eis os amantes*.

O poema anuncia sua voz, **por suposto:**. Em idioma miscigenado, *poetamenos* fala de erotismo, (como muitos dos poemas da revista *Noigandres*). Palavra de origem italiana, *scanto*, significa

susto, colisão, choque. Anuncia-se então um encontro de um par complementar. Um rupestre cacto que penetra o mar, unindo-se, transformando-se em um só ser. As palavras em roxo são do gama frio, masculino, fálico (**cactus**), rígido (**roch**), brusco (**abrupt**). As em amarelo são do gama quente, feminino, musical (**aedo**), liquefeito, fértil e furioso (**estro**). *Estro*, um substantivo masculino que significa¹¹⁴: 1. cio; 2. entusiasmo artístico, riqueza de criação, gênio criador; 3. do Latim, *oestrus* – Sentido próprio: tãvão, (cuja picada torna os animais furiosos) (Verg. G. 3, 148). Sentido figurado: delírio profético, *estro* profético (Juv. 4, 123). 4. do Grego *oîstros* – inseto cuja picada deixa o animal furioso; 5. desejo incontrolável, paixão arrebatadora.

A fúria profética, o cio e o desejo sexual são características das figuras mitológicas, as Fúrias ou Erínias. No mito grego da criação, Cronos corta com uma foice os testículos do pai, Urano para que sua mãe, Gaia, não continue gerando filhos infinitamente. O cair do sangue de Urano sobre a Terra fecunda ainda uma vez mais, gerando as Erínias, símbolos da culpa, e vingadoras dos crimes semelhantes ao de Cronos.

As Erínias figuram entre as mais antigas divindades dos gregos. Eram imaginadas como três deusas negras, aladas, com a cabeleira eriçada de serpentes e levando nas mãos tochas e açoites. Sentavam-se no umbral da casa do criminoso, e dali não se afastavam até enlouquecerem o culpado e levarem-no, sob suplício, aos Infernos. Mesmo que o crime tivesse sido involuntário, o criminoso não escapava à fúria das Erínias. Porque elas eram encarregadas de proteger a ordem social e punir todo ato que desagregasse a família, considerada como sustentáculo da sociedade. Cabia-lhes também impedir que adivinhos e profetas revelassem o futuro com muita clareza; não era conveniente que os homens conhecessem o porvir, porque isso representava uma perturbação da ordem. Mais tarde, as Erínias passaram a ser concebidas apenas como executoras dos castigos infernais.¹¹⁵

Dentre os que foram punidos pela fúria das Erínias estão o rei Tântalo, por ter servido a carne de seu próprio filho em um banquete aos deuses;

¹¹⁴ Definições extraídas do Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (ed. Objetiva, 2001), Dicionário Escolar Latino-Português (Ministério da Educação e Cultura, 3 ed., 1962), e Dicionário Grego-Português, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, 5 ed. 1976.

¹¹⁵ Mitologia, ed. Abril Cultural, 1973, pp. 100, vol. I.

Ixião, por ter mentido e assassinado o pai de sua mulher; Telamão e Peleu por invejarem o sucesso de Foco e matarem-no; Alcmeão por assassinar Erifila enquanto estava adormecida. O único capaz de comover as Erínias e as fazer chorar, emocionadas, foi Orfeu e seu canto.

Existe ainda uma ligação de equilíbrio entre o conceito de destino e o conceito de vingança. De acordo com a mitologia grega, há uma força misteriosa, impenetrável, superior aos homens e aos deuses, que regula e limita as vidas humana e divina. Chama-se Destino. Os gregos personificaram esta força na divindade Moira, que é quem determina a sorte, boa ou má, da vida de cada um, do início ao fim. A palavra moira significa parte, quinhão, portanto, nem homens nem deuses podem ir além da sua fronteira. Essa limitação cria uma espécie de moral comum, valores que regem a vida dos indivíduos e das sociedades. Portanto, embora os deuses tenham seu próprio poder, há uma limitação em suas ações, sendo que ninguém, nem mesmo eles, pode ultrapassar esta fronteira sem ser imediatamente repreendido ou condenado pela fúria das Erínias.

A ideia de destino como superior ao poder dos homens e dos deuses também se faz presente em outras mitologias, como a nagô-yoruba, por exemplo. Aqui o destino se encontra diretamente relacionado à cabeça, pois destino e cabeça, para esta cultura, são a mesma coisa (*ori*). Em relação à simbologia das cores, é possível desdobrar o poema *poetamenos* em termos afro-brasileiros, sobretudo se levarmos em conta o diálogo que se estabeleceu entre paulistas e baianos ao longo da produção concretista. Cito a proximidade dos poetas concretistas a autores como Antonio Risério. A obra *Oriki Orixá* da coleção Signos (n. 19) teve o prefácio escrito por Augusto de Campos, sendo que Risério partilha de muitos conceitos usados pelos concretistas para desenvolver sua reflexão acerca destes corpos poéticos que são os orikis. Ao desenvolver sobre o fazer poético africano, Risério cita uma experiência estranha à tradição ocidental, que seria o texto percussivo, ou a poesia dos tambores (*drum poetry* executada pelos *talking drums* ou tambores falantes). Aqui Risério mostra que Ezra Pound se referiu a esta poética em seus Cantares quando tematizou uma experiência de Leo Frobenius, justamente na obra onde foi tomar o conceito de *paideuma*¹¹⁶:

¹¹⁶ RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Risério diz que o princípio construtivo do oriki é a parataxe, uma estrutura com princípio de montagem, um *portmanteau*. Em um nível sintático os orikis não possuem

*The White man who made the tempest in Baluba
 Der im Baluba das Gewitter gemacht hat...
 they spell words with a drum beat...
 (Canto XXXVIII)*

Retomando *poetamenos*, percebe-se que a polaridade é intrínseca ao poema. Além do estro e do mar em suas características líquidas, quentes e femininas, em contraponto à rocha e ao cactus, o poema anuncia que a duplicidade compõe a unicidade: us somos/um unis/sono. Em termos da mitologia afro-brasileira, as cores do poema se assemelham às de um orixá denominado Logunedé, o qual nasceu da relação entre o Oxossi, orixá masculino cujo domínio é a caça e o ambiente é a mata, e Oxum, orixá feminino (ou yabá) cujo domínio é o amor e o ambiente a água doce. A principal característica de Logunedé é justamente a de carregar atributos tanto do pai quanto da mãe, e por isso é, às vezes, doce como Oxum, ou sério como Oxossi. Assim Logunede seria um orixá de contradições, onde os opostos se alternam. A figura 19 mostra uma imagem desta divindade ilustrada por Carybé, a qual carrega o arco e flecha, insígnia de Oxossi, o espelho, insígnia de Oxum:

conjuntores, ou seja, as palavras vêm seguidas uma após a outra em uma construção por coordenação, e não por subordinação. Por isso Risério os associa ao *assemblage* ou ao ideograma.

figura 19¹¹⁷

O que gostaria de ressaltar é que esta imagem, em termos cromáticos, está muito semelhante ao poema *poetamenos*. Em termos de proporção, o amarelo está para o azul escuro mais ou menos como acontece no poema de Augusto de Campos. Por último, a preocupação com a beleza e vaidade seriam arquetípicos dos filhos de Logunedé. Seria o poeta concreto um destes?

O poema negro escrito sobre a página branca rasga silêncios em meio ao ruído pleno. O silêncio para onde a leitura (não-performática) do poema conduz está distante dos sons quotidianos, da realidade corriqueira da mente. Ademais, o negro, como já visto, é a ausência de luz, é a não-cor, logo, está muito mais para o não-som do que o branco. Por sua vez, o alvo, o branco é, em termos prismáticos, a junção de todas as cores do espectro, a não-matéria que reflete todas as luzes, e está mais para a presença sonora do que para a ausência. A relação que o poema estabelece com a pausa pode ser reconsiderada se a proposição cromática for levada em conta, embora desde *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, a página em branco tenha sido considerada o elemento da pausa e do silêncio para o poema. Se negro for silêncio, e branco for

¹¹⁷ Fonte: <http://linhadasaguas.com.br/logunede-a-beleza/>

som, a palavra silencia, enquanto a página reflete todos os sons concomitantemente. Assim, o poema colorido rasga na página branca a pronúncia de uma outra dimensão, nem sonora, nem silenciosa – tão somente visual.

CONCLUSÃO

O trabalho realizado por Gonzalo Aguilar sobre a poesia concreta¹¹⁸ situa o movimento dentro de uma perspectiva de vanguarda, e com isso, procura estabelecer alguns parâmetros que podem ser identificáveis na produção concretista em relação às demais produções artísticas da modernidade. Para ele as vanguardas são práticas vinculadas ao contexto, são relacionais, e precisam ser localizadas historicamente para a compreensão de suas características. As relações que definem uma vanguarda são variáveis, mas não vazias; como exemplos Aguilar elenca a conjunção das transformações tecnológicas, o campo literário ou artístico investido de autoridade, ou motivos de disputa cultural e política. No domínio artístico, as relações de vanguarda questionam o estatuto da obra, sua legitimidade como forma. Uma questão que é decisiva seria de onde a nova obra de arte irá extrair sua legitimidade, ou seja, qual é o componente que a torna diferente¹¹⁹. O tema desta dissertação procurou elaborar justamente em cima deste ponto: *poetámenos* de 1953 apresentou como componente de diferenciação o uso cromático e a nova diagramação do poema na página. Como se não fosse suficientemente legítimo, o poeta-crítico acrescentou o fator musical para, desta maneira, engajar sua obra dentro do contexto da vanguarda musical.

A maneira como a vanguarda se posiciona em relação à tradição busca suspender as regras já estabelecidas, para chegar até a criação de uma nova arte. Quando as regras já não mais antecedem a forma, como acontece no caso da vanguarda, parece ser importante o surgimento de norteadores que orientem esta “nova” composição. A partir disto, tanto o acaso quanto o planejamento surgem como marcas constituintes da arte a partir do final do século XIX. Seguindo por este ponto de vista, *Um Lance de Dados* constitui um limiar para as poéticas construtivas, ao passo que os poetas concretistas estariam então em uma posição de negação do movimento de vanguarda surrealista, a qual se associa a uma poética do aleatório, do acaso. Isto porque pra a vertente construtivista considera que a inexistência de uma mediação entre o artista e a matéria de sua arte tão somente reproduz o sistema dominante, ao passo que a maneira de fugir disso seria a partir da manipulação consciente dos

¹¹⁸ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

¹¹⁹ AGUILAR, Gonzalo. 2005: p. 38.

materiais. Embora não signifique destruir o passado, Aguiar compreende que as vanguardas procuram revisitar e modificar estes arquivos artísticos em um sentido de resgatar o que ficou aquém do cânone tradicional. Em um movimento semelhante, esta dissertação procurou identificar carências críticas, de modo a repensar o contexto e os elementos que efetivamente constituem esse momento pré-concreto a partir da publicação da revista *Noigandres 2* e da série policromática de Augusto de Campos.

A poesia concreta aconteceu (ou resultou) em um contexto onde as transformações da forma foram rapidamente absorvidas pelos meios de comunicação de massa, embora este processo também acarretasse em uma certa simplificação de conteúdo. A poesia concreta, a partir da crise do verso, ocorrida segundo os manifestos em 1897 (Um Lance de Dados), se revigora dentro das vanguardas históricas a partir de figuras como James Joyce, E. E. Cummings, e Ezra Pound. Os processos em torno da experimentação, do desgaste e da renovação dos conceitos da forma, dentro da poesia concreta, eram intrínsecos à dinâmica dos materiais. Acontece que dentro do contexto pré-concretista parece que esta dinâmica dos materiais, em si, ficou arraigada a uma dinâmica do saber. Por isso *poetamenos* perde em sentido estético (cores) para ganhar em sentido teórico (melodia de timbres).

Para Aguiar, o que dá originalidade para a produção dos poetas concretistas foi o deslocamento da poesia para uma posição que era historicamente alheia: a de considerar transformações formais em termos visuais, tal como acontece usualmente nas artes visuais ou na arquitetura. Parece que a aventura concretista optou por caminhos como o da geometrização, em detrimento da experimentação cromática nas palavras. Augusto de Campos, por sua vez, nunca deixou de lado seu lado pintor, no sentido em que seguiu trabalhando cores e formas, e uma infinidade de fontes já passaram por sua poesia. Mas não de maneira a compor o poema em si – o que se percebe na produção de Augusto é que por mais que elas, as cores, estejam presentes aqui ou acolá, se fazem de maneira quase banal: um fundo de uma cor, o poema de outra. Esta produção, inclusive, já foi acusada de ser bonitinha com as palavras, mas ordinária com a linguagem.¹²⁰

¹²⁰ Marjorie Perloff no texto *The Palpable Word: The one hundred sonnets* sobre Carl Andre cita Joseph Kosuth: “*The typical concrete poem, (...) makes the words sort of superficial connections to works like mine because it’s a kind of formalism of typography – it’s cute with words, but dumb about language.*” A referência bibliográfica é VERGNE, Philippe; RAYMOND, Yasmil (org.).

Trocadilhos à parte, a referência explícita à *klangfarbenmelodie* weberniana, segundo esta pesquisa, procurou problematizar o suposto critério melódico-timbrístico de *poetamenos*. O que se percebeu ao analisar o uso cromático é que a tal referência acontece, se o leitor se propuser a enxergar, tão somente em um dos poemas, o conhecido *lygia fingers*. No entanto, a técnica de intercalação de cores, de modo a remeter a intercalação de vozes, acontece de maneiras diferentes das musicais em todos os outros poemas que usam diferentes cores nas palavras. Portanto, relacionar a série *poetamenos* à *klangfarbenmelodie*, a meu ver, é indicador do perfil didático característico desta produção poética, ou seja, é uma cartilha de leitura. Uma vez analisados os poemas, percebe-se que a ânsia de Augusto de Campos em vincular sua produção à vanguarda musical, apresentada aos poetas concretistas por Hans-Joachim Koellreuter, é mais uma vontade que uma realidade. Basta notar que os poemas seguem critérios essencialmente cromáticos, e justamente este é o apelo visual, e não-geométrico, que em primeiro plano destaca a série *poetamenos* dos demais poemas do grupo *Noigandres*. Creio que foi possível perceber, a partir deste estudo, que o critério de combinação de contrastes entre cores complementares pode revelar outras possibilidades de leitura, sobretudo se este critério visual for estendido ao critério poético.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; trad. Alfredo Bosi. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGAMBEM, Giorgio. *O Fim do Poema*. Trad. Sérgio Alcides. In: **Cacto** n. 1, (agosto) 2012, p. 142-149.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BARRENTO, João. *A Geografia Imaterial por Vir*. In: **Inimigo Rumor** n. 11, (segundo semestre) 2001, p. 32-36.
- BARROS, L. R. M. *A Cor no Processo Criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Os Confins da Poesia*. In: **Inimigo Rumor** n. 14, (primeiro semestre) 2003, p. 138-145.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Novos Lugares: à guisa de introdução*. In.: **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 4, n. 5, 2001, pp. 1-5.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Poetamenos*. In: **Noigandres** n. 2, 1955.
- CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS H. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950 – 1960* (1965; 2nd ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975).

CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CLÜVER, Claus. *Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos*. In: **Comparative Literature Studies**, v. 18, n. 3, (Sep., 1981), Penn State University Press: p. 386-398.

DANIEL, Claudio. *Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos*. In: **Coyote** n. 13 (inverno) 2005, p. 46-49.

de ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2001.

DEBORD, Guy. *Todos os Homens do Rei*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. In: **Coyote** n. 4, Londrina (verão) 2003, p. 38-39.

DOMENECK Ricardo. *Ideologia da Percepção ou Algumas Considerações Sobre a Poesia Contemporânea no Brasil*. In: **Inimigo Rumor** n. 18 (segundo semestre) 2006, p. 175-210.

FRANCHETTI, Paulo. *A demissão da crítica*. In: **Sibila** n. 8-9, 2005, p. 25-40.

HOLZHAUSEN, Marlene. *O Poeta Apeado*. in.: **Revista de Letras**, v. 41/42. São Paulo: UNESP, 2001/2002.

_____. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*. São Paulo: USP, 1996, p. 136. (Tese de Doutorado apresentada junto ao Curso de Pós-Graduação em Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas da Universidade de São Paulo [Área de Literatura Alemã], no mês de julho de 1996, sob a orientação da Dra. Eloá Di Pierro Heise).

HOPKINS, Gerard Manley. *Dicção Poética*. In: **Inimigo Rumor** n. 5, (agosto-dezembro) 1998, p. 25-27.

_____. *Poesia e Verso*. In: **Inimigo Rumor** n. 5, (agosto-dezembro) 1998, p. 27-29.

LIMA, Luiz Costa. *Da Poesia (um fragmento)*. In: **Inimigo Rumor** n 10, (maio) 2001, p. 107-112.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Muito Além da Acadêmida: poesia brasileira hoje*. In: **Coyote** n. 12, Londrina (outono) 2005, p. 48-51.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

_____. *Sobre a evolução literária*. Trad. Eduardo Sterzi. In: **Cacto** n. 2 (outono) 2003, p. 96-101.

MELO, Tarso de. *O poema e a sua crítica: variações sobre possíveis diálogos*. In: **Cacto** n. 2, 2003, p. 85-95.

MILÁN, Eduardo. *A fragilidade da literatura*. In: **Sibila** n. 8-9, 2005, p. 11-24.

Mitologia, ed. Abril Cultural, 1973, p. 100, vol. I.

NAPOLITANO, Marcos. *Música e História do Brasil*. In: **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RISÉRIO, Antonio. *Cores Vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCRAMIM, Susana. *Cápsula do Tempo*. In: **Inimigo Rumor** n. 15 (segundo semestre) 2003, p. 252-258.

SISCAR, Marcos. *A Cisma da poesia brasileira*. In: **Sibila** n. 8-9, 2005, p. 41-60.

SKARD, Sigmund. *The Use of Color in Literature: a survey of research*. In: **Proceedings of the American Philosophical Society**, vol. 90, n. 3 (julho) 1946, p. 163-249.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. *Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro*. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013.

POLITO, Ronald. *Notas Sobre a Poesia no Brasil a Partir dos Anos 70*. In: **Cacto** n. 2 (outono) 2003, p. 62-71.

VERGNE, Philippe; RAYMOND, Yasmil (org.). *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010*. New York: Yale University Press, 2014.